



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UnICEUB
FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FATECS
CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO: PUBLICIDADE E PROPAGANDA
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA ORIENTADORA: URSULA BETINA DIESEL
ÁREA: COR E IMAGEM

Anna Carolina Vianna Franco Venturim

A cor como elemento narrativo no filme
“Memórias de uma Gueixa”

Brasília
2013

Anna Carolina Vianna Franco Venturim

**A cor como elemento narrativo no filme
“Memórias de uma Gueixa”**

Trabalho de conclusão de curso (TCC)
apresentado como um dos requisitos para
a conclusão do curso de Comunicação
Social do UniCEUB – Centro Universitário
de Brasília.

Linha de pesquisa: Cor e Imagem
Orientadora: Ursula Betina Diesel.

**Brasília
2013**

Anna Carolina Vianna Franco Venturim

**A cor como elemento narrativo no filme
“Memórias de uma Gueixa”**

Trabalho de conclusão de curso (TCC)
apresentado como um dos requisitos para
a conclusão do curso de Comunicação
Social do UniCEUB – Centro Universitário
de Brasília.

Linha de pesquisa: Cor e Imagem
Orientadora: Ursula Betina Diesel.

Aprovada em ____/____/____

Banca Examinadora

Banca: 22 de novembro de 2013.

Orientadora: Ursula Betina Diesel, Me.

Examinador: André Ramos, Me.

Examinadora: Cláudia Busato, Dr.

**Brasília
2013**

AGRADECIMENTOS

Todo dia ia à beira do rio.
Cantava, sorria, brincava.
Um dia resolveu atravessá-lo.
Colocou na bolsa seu amuleto sagrado.
No barco, o remo e sua força.

O caminho era uma imensidão de águas.
Ora tranqüilo, ora agitado.
Por vezes, a margem era um amparo.

Ao longo dos dias
cantava ao Pai, sua solidão.
Recebia Dele, suas bênçãos.
Pedia à mãe, o auxílio.
Recebia dela a razão.
À tia, negava a presença.
Recebia compreensão.
Aos amigos, reclamava o cansaço.
Recebia deles o pulso, a mão.
Ao coração pedia carinho
Recebia dele amparo, paixão.
Brincava pouco com o filho.
Ainda sim recebia sorrisos e gratidão.
Demonstrava insegurança à mestre.
Recebia a melhor direção.
Chorava a saudade da luz infinita,
Recebia doses de amor profundo. Emoção!

Atravessou. Conseguiu.
Tirou da bolsa sua fé e sorriu.
Teve tudo que pediu.
Teve o melhor.

Essa é a história de quem acha que não merece tanto, mas que agradece a Deus
pela dádiva de ter anjos em formato de gente em seu caminho.

Obrigada! Obrigada! Obrigada!
Om Shanti!

“Mother always said my sister Satsu was like wood. As rooted to the earth as a Sakura tree. But she told me I was like water. Water can carve its way even through stone. And when trapped, water makes a new path.”

~ Sayuri

RESUMO

As cores exercem uma ação onde quer que se encontrem, em imagens, figurinos, alimentos, cenários. Elas comunicam, expressam através da sua carga cromática, de tal modo que mesmo em texto tão complexo quanto um discurso fílmico, conseguem conduzir a narrativa através de suas representações. O objetivo deste estudo compreende analisar as cores como elemento narrativo no filme *Memórias de uma Gueixa*. Foram utilizadas metodologias de caráter exploratório, como pesquisas bibliográficas. Para a análise, o filme foi estruturado em quatro partes, de acordo com o modelo aristotélico, e subdividido em sequências. A partir disto analisou-se a carga cromática das cores nos personagens, cenário e figurino.

Palavras-chave: Comunicação. Cor. Cinema. Narrativa. Análise Fílmica.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 COMUNICAÇÃO E LINGUAGEM	10
2.1 Comunicação	10
2.2 Linguagem.....	10
2.3 Mensagem plástica	12
3 CORES E ILUMINAÇÃO	13
3.1 A cor como representação	13
3.2 Iluminação.....	15
4 CINEMA, ANÁLISE FÍLMICA E NARRATIVA	18
4.1 Cinema e Filme	18
4.2 Análise Fílmica.....	19
4.3 Narrativa	21
5 ANÁLISE DO FILME	24
5.1 Contextualização.....	24
5.2 Metodologia	27
5.3 Desenvolvimento.....	29
5.3.1 Parte 1 - Exórdio	29
5.3.2 Parte 2 – Narração	31
5.3.3 Parte 3 – Provas.....	72
5.3.4 Parte 4 – Peroração	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS.....	89
APÊNDICE A.....	91
APÊNDICE B.....	95
APÊNDICE C	96

1 INTRODUÇÃO

A cor é um elemento de estudo polêmico. Não é para menos. Ricos suportes de significados, as cores apresentam contradições e mistérios. Grandes pensadores da História se debruçaram sobre o tema para a criação das teorias das cores. O primeiro foi Leonardo da Vinci. Segundo Pedrosa (2011, p.45), os escritos do gênio estão reunidos postumamente no livro *Tratado da Pintura e da Paisagem – Sombra e Luz*. Mas é Goethe (1749-1832) quem exerce maior influência sobre os intelectuais e artistas contemporâneos no tocante à utilização estética dos princípios cromáticos. Contra as teorias de Newton (puramente físicas), Goethe descreve a influência da cor sobre o psiquismo humano e sua eficiência no domínio estético:

Cada cor produz um efeito específico sobre o homem, revelando assim sua presença tanto na retina como na alma. Deduz-se daí que a cor pode ser usada para determinados fins sensíveis morais e estéticos. É compreensível que a cor seja também passível de interpretação mística, uma vez que o esquema em que se pode representar a diversidade cromática sugere circunstâncias primárias, tanto à mente humana como à natureza; não há dúvida de que podem empregar-se suas relações como linguagens [...] (GOETHE, 1993, apud PEDROSA, 2011, p. 72).

Este estudo visa o fornecimento de informações que confirmem a cor como condutor narrativo no filme *Memórias de uma Gueixa*. O objetivo maior deste trabalho é perceber a linguagem da cor como atrativo atuante sobre o subconsciente das pessoas. Embora não tenhamos consciência da carga simbólica das cores, quando nos deparamos com cores bem combinadas, “reagimos favoravelmente e nos deixamos levar pela atração que elas exercem sobre os nossos sentidos.” (FARINA, 2011, p.2). Assim sendo, as cores exercem função de ação dentro da narrativa fílmica, têm relevância nos acontecimentos, bem como na caracterização de cada personagem, incluindo a personalidade.

O cinema é considerado a 7ª arte do mundo e é uma arte globalizada. Para Eisenstein (2002, p.11), “o cinema é a mais internacional das artes” porque “platéias de todo o mundo vêem filmes produzidos pelos mais diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista.”

Academia de Artes e Ciências Cinematográficas é uma organização profissional que desenvolve a arte e ciência do cinema. Premia anualmente

membros da indústria cinematográfica, como por exemplo, diretor, roteirista, etc. O filme *Memórias de uma Gueixa* compõe o *corpus* da análise. A escolha se deu pela direção de arte, premiada com o Óscar da Academia, contemplada pela autora desde o momento em que saiu do cinema, em 2006. Muito aplaudido e criticado à época de seu lançamento, o filme trouxe polêmica acerca de uma cultura milenar.

Para responder a questão problema, “De que forma a cor influencia na composição narrativa do filme *Memórias de uma Gueixa*?”, foi determinado como objetivo geral: entender a comunicação e linguagem como forma de representação, compreender cor como linguagem, bem como suas simbologias, entender a linguagem cinematográfica, narrativa e colocar todo o estudo teórico em prática na análise do filme.

O estudo consiste em pesquisa exploratória. Gil (2007, p.41) explica que na maioria dos casos, essas pesquisas envolvem levantamento bibliográfico e análises de exemplos que estimulem a compreensão. Diferentes fontes foram utilizadas. A referência teórica presente nos capítulos 2, 3 e 4 teve como base livros contextualizados e atualizados nas áreas de comunicação, cor, cinema e narrativa.

Para tanto, esta pesquisa foi dividida em duas partes: o referencial teórico e a análise fílmica. A primeira abrange os principais pontos levantados ao longo do estudo, e a análise foi elaborada com base na revisão teórica, bem como a partir de observações e descrições das cargas cromáticas presentes na narrativa. A cor atua como fio condutor da narrativa através da simbologia das cores. Para evidenciar essa noção estruturou-se o filme em quatro partes, de acordo com modelo aristotélico, e o subdividiu em sequências, a partir da noção de Propp.

2 COMUNICAÇÃO E LINGUAGEM

2.1 Comunicação

A definição de Comunicação é muito ampla. Dentre outros significados, Santaella traz conceito de Shannon & Weaver, baseado no critério de interação mútua entre organismos.

Estes definem comunicação como “todos os procedimentos pelos quais uma mente pode afetar outra. Isto, obviamente, envolve não apenas o discurso oral e escrito, como também música, artes visuais, teatro, balé, e, certamente, todo comportamento humano. (SHANNON; WEAVER, 1949 apud: SANTAELLA, 2001, p.19)

O comportamento não-verbal também comunica. Watzlawick e outros (1967, apud SANTAELLA, 2001, p.21), “postularam a tese da impossibilidade de não se comunicar”. Segundo eles, mesmo o silêncio e o “não comportamento” têm caráter de uma mensagem.

No campo do território da mensagem e dos códigos definido por Santaella (2001, p 86), “cabem pesquisas referentes às linguagens, discursos, sistemas e processos sónicos”, como os visuais, audiovisuais, poéticos, artísticos, dentre outros. A comunicação gera e consome mensagens. (SANTAELLA, 2001, p.23).

2.2 Linguagem

É impressionante perceber que mesmo com a diversidade de significações do termo “imagem”, ainda sim conseguimos compreendê-la. Mesmo que dependa “da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece”. (JOLY, 1996, p.13). Segundo Gelb (1973 apud JOLY, 1996, p.17), “por toda parte no mundo o homem deixou vestígios de suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos, nas pedras, dos tempos mais remotos do paleolítico à época moderna.”

“A linguagem não apenas participa da construção da mensagem visual, como a substitui e até a completa.” (JOLY, 1996, p.11). Os antigos “consideravam a linguagem uma categoria de signos ou de símbolos que servia para que os homens

se comunicassem.” (JOLY, 1996, p. 30). A autora conceitua signo como tudo o que se percebe, como cores, formas, sons “e a que se dá uma significação”.

No campo da arte, a “noção de imagem vincula-se essencialmente à representação visual”, como, por exemplo, afrescos, pinturas, desenhos, filmes, vídeo e até imagens de síntese. (JOLY, 1996, p.18). Fotografia, pintura, desenho, gravura, litografia, etc, são “meios de expressão visual que se consideram “imagens””. (JOLY, 1996, p.15). A autora nos lembra que “aprendemos a associar ao termo “imagem” noções complexas e contraditórias, que vão da sabedoria à diversão, da imobilidade ao movimento, da religião à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra.” (JOLY, 1996, p.17).

A imagem é “uma linguagem específica e heterogênea; que, nessa qualidade, distingue-se do mundo real e que, por meio de signos particulares dele, propõe uma representação escolhida e necessariamente orientada”. (JOLY, 1996, p.48). Sob ótica similar, da imagem como forma de representação do real, Aumont (2001, p.111) afirma que o efeito de realidade designa o “efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, foto ou filme, indiferentemente).” Esse efeito é “uma reação psicológica do espectador ao que se vê.” Oudart (1971 apud AUMONT, 2001, p.111) designa assim o fato de que “o espectador induz um “julgamento de existência” sobre as figuras da representação e atribui-lhes um referente no real.” Ou seja, o espectador acredita que o que vê existiu ou pôde existir no real.

Na realidade, uma imagem, assim como o mundo, é indefinidamente descritível: das formas às cores, passando pela textura, pelo traço, pelas gradações, pela matéria pictórica ou fotográfica, até as moléculas ou átomos. O simples fato de designar unidades, de recortar a mensagem em unidades passíveis de denominação, remete ao nosso modo de percepção e de “recorte” do real em unidades culturais. (JOLY, 1996, p. 73).

“As imagens fabricadas propõem ou imitam mais ou menos corretamente um modelo.” Podem “provocar a ilusão da própria realidade sem serem reais”. “A fotografia, o vídeo, o filme, são considerados imagens perfeitamente semelhantes, ícones puros, ainda mais confiáveis porque são registros feitos a partir de ondas emitidas pelas próprias coisas.” (JOLY, 1996, p.39).

A linguagem visual é contínua. O princípio de permutação é um meio que distingue os componentes da imagem e que

[...] permite descobrir uma unidade, um elemento relativamente autônomo, substituindo-o por outro. Isso requer, portanto, que eu disponha mentalmente de outros elementos similares, mas não presentes na mensagem: elementos substituíveis. Assim, vejo o vermelho e não o verde, nem o azul, nem o amarelo etc. (JOLY, 1996, p.52).

A autora explica ainda que esse tipo de associação mental ajuda a distinguir os diversos elementos uns dos outros, tem o mérito de permitir a interpretação das cores, das formas, entre outros.

2.3 Mensagem plástica

A mensagem plástica é uma mensagem visual, de tal forma que os elementos plásticos das imagens - cor, forma, composição, textura - são signos inteiros e têm interpretação “essencialmente antropológica e cultural”. (JOLY, 1996, p92, 99). Portanto, a cor é um signo inteiro, que comunica de acordo com suas percepções culturais.

“A imagem será concebida como plástica se for modelável de modo flexível, sobre o modelo sempre implícito da arte mais plástica”. (AUMONT, 2001, p.263). O autor explica que olhar uma imagem é entrar em contato, a partir do interior de um espaço real que é do nosso universo cotidiano. São os elementos plásticos da imagem: a superfície, “a gama de valores, ligada à maior ou menor luminosidade de cada região da imagem”, bem como o “contraste global ao qual essa gama dá origem; a gama de cores e suas relações de contraste; os elementos gráficos”, ou seja, a textura, importantes em toda imagem “abstrata”; “a matéria da própria imagem (forma), na medida em que proporciona a percepção”. (AUMONT, 2001, p. 136).

3 CORES E ILUMINAÇÃO

3.1 A cor como representação

“A cor e a iluminação têm um efeito psicofisiológico sobre o espectador”. (JOLY, 1996, p.100). São percebidas através da visão e vividas mentalmente. Isso influencia na maneira como cada pessoa percebe a sensação cromática, de acordo com suas experiências. Por exemplo, cada pessoa reage de forma diferente à luz da manhã. O mesmo tom de verde pode ter conotação diferente entre duas pessoas. É importante contextualizar, ajustar as referências cromáticas de acordo com perfil sócio-cultural do público.

Para Farina e outros (2001, p. 2), “as cores influenciam o ser humano, e seus efeitos, tanto de caráter fisiológico como psicológico, intervêm em nossa vida, criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão” etc. É complicado explicar o que se representa e o porquê dessa representação com a cor. O autor explica que

[...] as cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos. ...De fato, a cor está amplamente relacionada com os nossos sentimentos (aspectos psicológicos, ao mesmo tempo em que sofre influência da cultura, tornando-se símbolo, além dos aspectos puramente fisiológicos. (FARINA et al, 2001, p.2).

Como exemplo, Golden narra no livro *Memórias de uma Gueixa* a simbologia da cor vermelha no Japão: “Fui vestida no traje mais formal que uma aprendiz usa uma roupa negra com cinco camadas e um vestido de baixo vermelho, cor que simboliza os começos.”

No entanto, para Heller (2000, p.17), embora cada artista trabalhe “com suas cores individualmente, os efeitos devem ser universais”. No objeto da análise, temos uma cena em que aparece predominantemente a cor laranja. Se fôssemos analisar cegamente pelos significados que temos dentro da publicidade brasileira, em relação a esta cor, veríamos algo fora de moda ou em desuso. No entanto, é perceptível o intuito do diretor de arte em manifestar simbolismo de transformação, pelo desenrolar da narrativa fílmica. Simbolismo este, que pertence a uma outra cultura, como veremos na análise.

Farina e outros explicam (2011, p.13) que “a cor exerce uma ação tríplice” sobre o indivíduo que recebe a comunicação visual: a de impressionar, a de expressar e a de construir.

A cor é vista: impressiona a retina. E sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma idéia. A ação de cada cor isolada é a base sobre a qual diversos valores são harmonizados. (FARINA ET AL, 2011, p13).

Acordes cromáticos são cores que quando juntas representam uma significação e “têm um efeito conjunto imutável”. Como exemplo, Heller explica (2000, p.18) que as mesmas cores que se associam à fidelidade estão ligadas também à confiança. Ainda para autora, o acorde cromático determina “o efeito da cor principal”.

“A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto”, ou seja, “a cor num traje será avaliada de modo diferente do que a cor num ambiente, num alimento, ou na arte”. (HELLER, 2000, p.18). “O contexto é o critério que irá revelar se uma cor será percebida como agradável e correta”, ou não. Segundo a autora, a “cor é mais do que um fenômeno ótico, mais do que um instrumento técnico”.

Os teóricos das cores diferenciam as cores primárias (vermelho, amarelo, azul) das cores secundárias (verde, laranja, violeta) e das cores mistas, subordinadas (como rosa, cinza, marrom); não há unanimidade a respeito de o preto e o branco serem cores verdadeiras; em geral, ignoram o ouro e o prata como cores – apesar de, na psicologia, cada uma dessas 13 cores ser autônoma, não podendo ser substituída por nenhuma outra. E todas são igualmente importantes. (HELLER, 2000, p.18).

O filme *Memórias de uma Gueixa* tem suas particularidades cromáticas a que cabe prévia descrição. Se fôssemos discutir uma cor para o filme, este seria marrom, cor percebida em todas as sequências, bem como o preto. A sua carga cromática varia no decorrer do filme. Em geral, o marrom aparece nos móveis e objetos e representa resistência. O preto seria a segunda cor escolhida. Aparece como ausência de luz, em figurinos e objetos. Durante todo o filme, o vermelho é utilizado em detalhes como luminárias. Percebe-se que mesmo quando as cenas são descritas como claras e neutras, ainda sim o vermelho aparece em tonalidades mais reprimidas, com pouca saturação. O amarelo está constantemente presente na iluminação. Nas cenas em que a protagonista lembra-se do seu amado, a cor azul é percebida, seja na iluminação, num detalhe de algum objeto, no cenário ou figurino.

Fernand Léger (1976 apud FARINA, 2000, p.13) “afirma que cada pessoa tem a sua cor em seu aspecto consciente ou inconsciente, e que ela se impõe na escolha dos dispositivos diários, isto é, em tudo aquilo que o homem utiliza no seu dia a dia”. Se as cores são fatores psicológicos e dominam a existência humana, tornam-se, portanto, uma realidade plástica, uma força que tornam ativas e realizadas as intenções humanas.

A partir disto foi importante delimitar as cores de cada personagem do filme *Memórias de uma Gueixa* para que se possa compreender ainda melhor a ação que a cor exerce em cada sequência. *Sayuri* (protagonista) é representada pelo dourado. Segundo Pedrosa (2011, p.106) o ouro, por ser raro, tem associações vinculadas à escassez: dinheiro, luxo e até felicidade. *Hatsumomo* (vilã) é descrita pelo roxo, cor difundida entre o vermelho e o azul. Simboliza ciúme, angústia e vaidade. *Mameha* é percebida como a cor prata, feminina, discreta e muito inteligente. *Pumpkin* é uma criança e como tal é relacionada com a cor rosa. “Titia” é percebida como o marrom, e “Mamãe” como o marrom escuro (quase preto). Ambas têm muito vigor e resistência e pouco refinamento. “Mamãe” não é muito agradável. O “presidente” é representado pelo branco, cor do início. Segundo Heller (2013, p.156) “quando Deus criou o mundo, seu primeiro comando foi: “Faça-se luz!””. Fazendo-se associações com a luz, assim tem início a simbologia do branco. Carregando essa simbologia para o personagem, ele iluminou os caminhos da protagonista.

3.2 Iluminação

“O elemento determinante para o aparecimento da cor é a luz”. (PEDROSA, 2010, p.28). A luz, bem como a cor, não está no objeto em si, mas em nossa percepção. “Percepção visual é o processamento, em etapas sucessivas, de uma informação codificada que nos chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos”. Isto significa que o “nosso sistema visual é capaz de localizar e de interpretar certas regularidades nos fenômenos luminosos que atingem nossos olhos”. (AUMONT, 2001, p.22). Essas regularidades, como explica o autor, “referem-se a três características da luz: sua intensidade, seu comprimento de onda, sua distribuição no espaço (tempo)”.

A intensidade da luz gera a percepção da luminosidade. Existem dois tipos de visão: fotópica e escotópica. A primeira remete à iluminação diurna e é responsável pela percepção das cores. A segunda é a visão “noturna” e possui menor percepção cromática.

O que vivenciamos como a maior ou menor luminosidade de um objeto corresponde, na verdade, à nossa interpretação, já modificada por fatores psicológicos, da quantidade real de luz emitida por esse objeto, se for uma fonte luminosa (o sol, uma chama, uma lâmpada elétrica etc), ou refletida por ele, em todos os outros casos. (AUMONT, 2001, p.22).

O comprimento de onda da luz gera a percepção da cor. A luz que chega ao objeto é refletida por ele. Muitas superfícies absorvem alguns comprimentos de onda e refletem apenas outros, os quais nós enxergamos. Como explica Aumont (2001, p.25) “a classificação empírica das cores faz-se com a combinação de três parâmetros”:

- o comprimento de onda que define o matiz (azul vermelho, laranja, ciano, magenta, amarelo...);
- a saturação, isto é, a “pureza” (o rosa é o vermelho “menos saturado”, ao qual se adicionou branco); as cores do espectro solar têm saturação máxima;
- a luminosidade, vinculada à luminância: quanto mais elevada for esta, mais a cor parecerá luminosa e próxima do branco; o mesmo vermelho, igualmente saturado, poderá ser mais luminoso ou mais escuro. (AUMONT, 2001, p.25)

A distribuição espacial da luz gera bordas visuais. O olho está equipado para perceber os limites espaciais dos objetos: as bordas. “A noção de “borda visual” designa a fronteira entre duas superfícies de luminância diferente”. (AUMONT, 2001, p. 27) A referência de bordas visuais no filme pode ser percebida pelas estações (inverno, verão, primavera, outono). O início é uno e compacto. O mar agitado, cenas escuras. O inverno surge com as sombras azuis e o preto delimitando os objetos. Em outro momento, a mesma estação é composta pelo branco estridente da neve. A primavera é exposta com a beleza estonteante das flores de cerejeira. O rosa alegria o cenário. O outono é percebido em fotografias filmicas onde os galhos secos surgem. O verão é percebido em paisagens, como um pôr do sol alaranjado ou um “céu de brigadeiro” propício a uma viagem de avião. Ao longo da narrativa, a mensagem visual se diferencia e se individualiza.

“Há íntima relação entre a luz e a cor, em se fazerem visíveis. A importância disto é facilmente demonstrada, pois quando falta luz não há cor, e quando a luz aparece a cor surge também”. (ALBERTI, 1992, p79-82 apud Pedrosa, 2010, p.49)

As cores são ações e paixões da luz. Nesse sentido, podemos esperar delas alguma indicação sobre a luz. Na verdade, luz e cores se relacionam perfeitamente, embora devamos pensá-las como pertencendo à natureza em seu todo: é ela inteira que assim quer se revelar ao sentido da visão. (GOETHE, prefácio, 2011)

A protagonista se dilui incontáveis vezes no cenário. Pode ser percebida como um objeto inanimado que delineia a narrativa e que aos poucos, lentamente, ganha vida. Da sombra à luz. Da condição de objeto a indivíduo.

4 CINEMA, ANÁLISE FÍLMICA E NARRATIVA

4.1 Cinema e Filme

O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as platéias de todo o mundo vêem filmes produzidos pelos mais diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista. Mas particularmente porque o filme, com suas ricas potencialidades técnicas e sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com as idéias contemporâneas. (EISENSTEIN, 2002, p.11)

Cinema é um “vasto e complexo fenômeno sócio-cultural” que compreende importantes aspectos econômicos e financeiros. (METZ, 1980, p.7) Com relação à teoria descritiva do cinema, a distinção de cinema e filme se dá pelo fato cinematográfico e fato fílmico. “O filme é apenas uma pequena parte do cinema, pois este apresenta vasto conjunto de fatos que intervêm antes do filme” como infraestrutura econômica da produção, estúdios, financiamento bancário, legislação, tecnologias, etc. (GILBERT COHEN, 1946, apud METZ, 1968, p. 11)

Essa distinção entre fato cinematográfico e fato fílmico tem o grande mérito de propor com o filme um objeto mais limitado, menos incontrollável, consistindo, principalmente, em contraste com o resto de um discurso signifiante localizável –, face ao cinema que, assim definido, constitui um “complexo” mais vasto dentro do qual, entretanto, três aspectos predominam fortemente: aspecto tecnológico, aspecto econômico, aspecto sociológico. (METZ, 1968, p.11)

O autor afirma que a “semiologia dita do cinema se estabelece essencialmente ao lado do “fato fílmico””, pois a despeito das inevitáveis interferências ela não poderia esclarecer um estudo do “fato cinematográfico”. (METZ, 1968, p.11)

“A semiologia, seja ela do filme ou de outra coisa, é um estudo dos discursos e dos textos”. (METZ, 1968, p. 11) É “objetivo da semiologia do filme o estudo total do discurso fílmico considerado como ponto signifiante”. (METZ, 1968, p.19). “O único princípio de pertinência capaz de definir a semiologia do filme é a vontade de tratar os filmes como textos, como unidades de discurso”. (METZ, 1968, p. 21) E a partir disto, averiguar os distintos códigos existentes que informem esses textos.

O filme só pode ser considerado uma linguagem se for analisado como um todo (contrariamente ao cinema). Sua análise semiológica vai ao encontro da

sociologia, história das culturas, estética, psicanálise, dentre outros. (METZ, 1980, p.16).

“O estudo do cinema compreende duas grandes tarefas: análise da linguagem cinematográfica (cinema) e análise da escrita fílmica (filme). (METZ, 1980, p.338).

[...] a escrita não é nem um código nem um conjunto de códigos, mas um trabalho sobre códigos, a partir deles, face a eles, trabalho cujo resultado provisoriamente “parado” é o texto, isto é, o filme: assim, a denominamos fílmica. O cinema por seu lado, não é uma escrita, é o que permite uma escrita; é por isso que o definimos como uma linguagem. (METZ, 1980, p.338).

“Uma linguagem permite construir textos”, dessa forma entende-se que o cinema permite construir filmes. (METZ, 1980, p, 338).

4.2 Análise Fílmica

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois é tomado pela totalidade. (VANOYE, 1994, p.15).

Análise fílmica é o estudo da escrita fílmica, ou seja, do filme. Alguns empecilhos são encontrados ao analisar uma obra fílmica como, por exemplo, os obstáculos de ordem material, que se dão pelas condições materiais de exame técnico do filme (auxílio, frequência, tempo, possibilidade de parar o desfile, de parar na imagem, voltas e avanços rápidos etc.), bem como de ordem psicológica, como a dúvida e o motivo pelo qual a análise deve ser feita e como fazê-la. (VANOYE, 1994, p.11) Vale ressaltar também, que é difícil analisar a imagem por si só. Aumont (2013, p. 154) explica que “nas análises publicadas de filmes narrativos, percebe-se que a imagem é sempre definida também pela narração”, ou seja, é complicado separar a imagem do som.

A “análise de filmes é uma actividade acima de tudo descritiva e não modeladora”. (AUMONT, 2004, p.15). “A descrição e a análise procedem de um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação”. (VANOYE, 1994, p.12). Analisar um filme é revê-lo quantas vezes for necessário para um bom exame técnico. Ao desmontar o objeto de estudo é preciso estender seu registro. Ainda segundo o

autor, “a análise de um filme faz com que se descubram detalhes do tratamento da imagem e do som que aumentam o prazer a cada vez que se revê a obra”.

A análise do filme, na acepção que lhe daremos ao longo de toda esta obra, não é estranha a uma problemática de ordem estética ou linguística. O objectivo da análise é apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor. Pode igualmente ser um desejo de clarificação da linguagem cinematográfica, sempre com um pressuposto de valorização desta. (AUMONT, 2004, p.10)

Outro motivo pelo qual vale o trabalho da análise é porque esse estudo “trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las”. (VANOYE, 1994, p.13).

De fato, impressões, emoções e intuições nascem da relação do espectador com o filme (porque o espectador tende a projetar no filme suas preocupações). O filme, porém, permanece a base na qual suas projeções se apóiam. (VANOYE, 1994, p.13).

Por esse motivo, explica o autor, não é plausível trabalhar em uma análise fílmica “com base em primeiras impressões”. Entretanto, esse olhar menos cauteloso do espectador gera hipóteses que serão examinadas no processo de análise. Todavia, questões do tipo

“como o filme conseguiu produzir em mim este ou aquele efeito?”, “como o filme me conduziu a simpatizar com determinado personagem e a achar outro odioso?”, “como o filme gerou determinada idéia, determinada emoção, determinada associação em mim?”, questões centradas no como e não no por que, conduzem a considerar o filme com maiores detalhes e a integrar, em um ou outro momento, os “primeiros movimentos” do espectador. (VANOYE, 1994, p.14).

Para começar a análise é importante criar certa distância do filme. Inicia-se então, o processo de desconstrução do texto-fílmico até a obtenção do conjunto de elementos diferentes do filme. Em seguida criam-se conexões entre esses elementos isolados e busca-se a compreensão de como eles se associam e tornam-se favoráveis, um ao outro, para fazer surgir um todo significativo.

É importante ter em mente que essa reconstrução não tem a ver com o filme, em si. O analista assume a criação e transforma seu estudo numa irreabilidade, “enquanto a realização continua sendo uma realidade”. Ele “traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista”. (VANOYE, 1994, p.15).

A análise tem efectivamente a ver com a interpretação; que esta será, por assim dizer, o “motor” imaginativo e inventivo da análise; e que a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa,

mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível. (AUMONT, 2004, p.17).

“Descrever uma imagem, transpor para linguagem verbal os elementos de informação, de significação que ela contém” não é fácil. “A escolha utilizada na descrição resulta no exercício de uma hipótese de leitura, explícita ou não”. (AUMONT, 2013, p.64). Vanoye pondera o limite da criação. Deve haver um respeito pelo “princípio fundamental de legitimação”. Não se deve tentar exceder o filme. O limite restringe a criação à análise do próprio objeto de estudo. “O filme é o ponto de partida e o ponto de chegada da análise”. (VANOYE, 1994, p.15)

É importante pontuar os conceitos de “desconstrução” e “reconstrução”, entendidos aqui como equivalentes a descrição e interpretação, respectivamente. Interpretação esta que não deve ser compreendida como superação do filme, mas um processo criativo dentro dos limites impostos pela metodologia da análise. O analista deve “permanecer flexível intelectualmente o suficiente para conseguir a todo instante” colocar essas percepções em prática. (VANOYE, 1994, p.16)

Atualmente existem inúmeras abordagens narratológicas do filme no mercado. “A adotada pelo analista-narratólogo visa explicar o funcionamento narrativo próprio de um filme particular” ou de parte dele. (VANOYE, 1994, p.39). A diegese pode ser entendida como a história narrada.

A história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte da narrativa não especificamente fílmica. São o que a sinopse, o roteiro e o filme têm em comum: um conteúdo, independente do meio que dele se encarrega. No filme, a contrapartida da diegese, é com certeza tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme. (VANOYE, 1994, p.40)

A narrativa é essencial para a história, pois ela lhe dá forma. “O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação”. (VANOYE, 1994, p.42).

4.3 Narrativa

Narrativa é um acontecimento descrito através de uma sequência de ações. É um discurso, que, para Pinto (1971, p.10), é um “exemplo empiricamente atestado de linguagem (um filme, um conto, um romance, um poema, uma pintura, um fragmento de conversa cotidiana, etc. são discursos)”. Para o autor, “todo discurso

admite uma pluralidade de interpretações homogêneas, podendo-se, pois afirmar que são constituídos pela imbricação (sobreposição) de diversas mensagens”.

Para Barthes (1971), “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares e em todas as sociedades”. Ainda segundo o autor,

[...] a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, [...], no cinema. (BARTHES, 1971, p.19).

“Diante da infinidade de narrativas, da pluralidade de pontos de vista pelos quais se podem abordá-las (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.)”, o crítico encontra-se posto diante da excentricidade da linguagem, além de “retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de classificação e um foco de descrição”. (BARTHES, 1971, p.20) O autor sugere procurar a estrutura da narrativa na própria narrativa.

A narrativa-fábula, como explica Pinto (BARTHES et al, 1971, p.16), é uma mensagem narrativa, tendo com ela, outras formas de manifestação, como por exemplo, a mensagem estética. O autor afirma ainda que esta mensagem é a narrativa da narração.

A noção de ação, para Barthes (1966 apud Aumont, 2013, p.128), “pretende descrever as personagens de maneira objetiva, mais como agentes do que como indivíduos”. Para Bremond, “cada personagem pode ser o agente de sequências de acção que lhe são próprias”. (nº8 apud AUMONT, 2013, p.128).

Simultaneamente, a função é um dos níveis de descrição na obra narrativa. (BARTHES, 1971, p.28) É tudo aquilo mencionado que terá significação. É considerada como unidade de base por Propp, isto é, um “momento elementar da narrativa, correspondente a uma única ação simples (como o afastamento do herói do seu meio, a punição do traidor.)”. (1965 e 1970 apud AUMONT, 2013, p.123). Para Propp, função é a “ação de um personagem, definida do ponto de vista de sua significação para o desenvolvimento do conto na sua totalidade”. (apud BARTHES et al, 1971, p. 28). Todorov afirma que a função “de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira”. (apud BARTHES et al, 1971, p. 28) Levando essa noção para a análise

do filme, a cor exerce uma função e desenvolve uma ação no filme. Através de sua carga simbólica ela gera um efeito. Além disso, a cor, no filme *Memórias de uma Gueixa*, se relaciona em harmonia com todos os outros elementos da narrativa.

Propp estabelece então que a narrativa é uma “sucessão de sequências de funções, que partem de um dano ou de uma falta, obedecendo depois a certo número de constrangimentos que limitam o número de narrativas possíveis”. (1966 apud AUMONT, 2013, p.123). Segundo Aumont (2013, p.54), “uma sequência é uma sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa”.

Foi observado no objeto de estudo que as sequências de funções do filme concernem à estrutura aristotélica. Citelli (2006, p.10) explica que a retórica de Aristóteles “é um *corpus* com determinado objeto e um método verificativo dos passos seguidos para se produzir persuasão”. O esquema aristotélico é o fio narrativo da estruturação do sentido, pois toda geração de sentido tem percurso narrativo. Sua estrutura é composta por exórdio (ambientação, começo do discurso), narração (apresentação da problemática, onde os fatos são arrolados), provas (os caminhos de solução, a confirmação do que se diz) e peroração (epílogo, a conclusão, avaliação final).

5 ANÁLISE DO FILME

5.1 Contextualização

O cinema americano nasceu em meados do século XIX e de lá para cá vem se desenvolvendo de forma intensa. Hollywood é um distrito, situado em Los Angeles, que abriu o que viria a ser hoje a maior indústria cinematográfica do mundo no que concerne à expansão. No começo, a mão de obra era barata, pois eles não tinham problemas de sindicalização. A pacata cidade, aos poucos, foi tornando-se movimentada e os estúdios foram montados.

Logo após *Marcus Lowe*¹ comprar a *Metro Pictures*, ele se associou a Louis B. Mayer e fundaram a *Metro Goldwyn Mayer*, mais conhecida pelo leão a rugir.

Os filmes da Metro faziam parte da vida dos americanos. E dos brasileiros, dos argentinos, dos franceses, dos ingleses etc. Filmes como *E o vento levou*, *O Mágico de Oz*, *Ben-Hur*, *O grande motim*, e os artistas como Joan Crawford, Clark Gable, Judy Garland, estão gravados na memória coletiva do mundo todo. A cultura popular americana, e em grande parte do mundo, foi influenciada pelos filmes da Metro. (TOTA, 2009, p.259).

Segundo o autor, após a primeira guerra mundial, mais da metade de todos os cinemas do mundo eram americanos. Os estúdios de Hollywood tinham condições de gastar enormes somas para pagar extras, construção de cenários e os altos salários de artistas.

Os americanos têm a cultura de entretenimento. Uma pesquisa recente demonstrou que os filmes preferidos nos Estados Unidos e no mundo são de aventura, com muitas explosões, carros em desenfreadas corridas, homens ou mulheres voando e todos os efeitos especiais possíveis. (TOTA, 2009, p.266)

A Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood nasceu em 11 de janeiro de 1927, na casa de Mayer. Ele e alguns convidados conversaram sobre a criação de um grupo organizado para beneficiar toda a indústria cinematográfica. O Estado concedeu à Academia uma carta como uma organização sem fins lucrativos. Um banquete oficial da organização foi realizado.

¹ Magnata americano e um dos pioneiros da indústria cinematográfica.

A Academia é formada por mais de 6.000 profissionais do cinema. Os membros da Academia representam 16 áreas gerais. São eles: atores, animadores e formadores de curta-metragem, diretores de arte e figurinistas, cineastas, compositores e letristas, documentaristas, diretores, executivos, editores de filmes, maquiadores e cabeleireiros, produtores, especialistas em relações públicas, artistas e engenheiros de som, efeitos visuais especialistas e escritores.

O Oscar é o prêmio entregue anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, como reconhecimento do trabalho de cada profissional.

Memórias de uma Gueixa é um filme estadunidense, do gênero drama, dirigido por Rob Marshall², produzido em 2004 e lançado no ano seguinte. O roteiro é uma adaptação do livro *Memoirs of a Geisha*, de Arthur Golden. O filme foi muito aplaudido e criticado, pois traz contexto cultural e histórico japonês, arraigado, mesmo com elenco chinês e malaio.

Segundo a Folha de S. Paulo, a comunidade cinematográfica japonesa e chinesa achou um absurdo Marshall ter usado as três atrizes mais conhecidas do cinema chinês atual no papel de japonesas ao invés de utilizar a mão de obra local. Em entrevista à folha, o diretor disse que eles fizeram vários testes, mas nenhuma atriz foi boa o bastante. Os chineses acharam um verdadeiro absurdo as atrizes se prestarem ao papel de “prostitutas japonesas”, num incidente diplomático que reavivou memórias pouco agradáveis da relação entre os dois países durante a Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937 – 1945), quando milhares de chinesas teriam sido estupradas por soldados japoneses. Pequim ameaçou proibir a exibição do filme em território nacional, mas voltou atrás em sua decisão.

Ainda segundo a Folha, japoneses queixaram-se da falta de compreensão dos ocidentais sobre a profissão. Segundo os críticos cinematográficos locais,

Gueixas não se vestiam da maneira mostrada no filme nem dançavam assim. Além disso, usavam uma camada espessa de pó branco no rosto, que foi abrandada por motivos comerciais por Marshall. "Seria um absurdo esconder da platéia os belos rostos das atrizes e suas inflexões", retrucou o americano. (FOLHA DE S. PAULO).

O diretor se defendeu alegando, que o filme trata de uma história de amor proibida, além do mais, seria um desperdício esconder tantos rostos bonitos atrás de

² Diretor e coreógrafo do filme *Chicago*, premiado com o Óscar, em 2003.

tanta maquiagem. Quem apoiou o diretor foi a atriz *Michelle Yeoh*, colocando um ponto no final da discussão: "*Eu sou da Malásia, ganhei fama em Hong Kong e interpretei uma 'Bond Girl', num filme de um agente secreto britânico. Por que não posso ser uma gueixa?*". (FOLHA DE S. PAULO)

Sinopse:

A narrativa se passa antes e durante a 2ª Guerra Mundial. O narrador é a própria protagonista. Baseado no livro de *Arthur Golden*, o filme conta a história de *Chiyo*, uma garotinha que foi vendida como escrava, por seu pai, a uma *okiya*³ de *Miyako*⁴. Sua irmã sofreu o mesmo destino, com uma diferença, ela não foi aceita na casa. Com belo par de olhos azuis, a garotinha conquistou o direito de frequentar a escola de gueixas. Ao perceber sua beleza, sua nova irmã mais velha não mede esforços para maltratá-la. No ímpeto de reencontrar a irmã, ela tenta fugir, é surpreendida e perde esse direito, sendo fadada a servir a nova família como escrava. Apaixona-se por um empresário e vê seu caminho cada vez mais longe do amado. Como toda tempestade tem sua trégua, ou não, a protagonista consegue voltar a frequentar a escola de gueixas e se torna a maior gueixa de *Miyako*.

Ficha Técnica:

Diretor: Rob Marshall

Atores:

Suzuka Ohgo: Chiyo (criança)

Zoe Weizenbaum: Pumpkin (criança)

Zhang ziyi: Sayuri

Ken Watanabe: Presidentelwamura Ken

Michelle Yeoh: Mameha

Gong Li: Hatsumomo

YoukiKudoh: Pumpkin

Kaori Momoi: Mamãe

³ Casa de gueixas.

⁴ Cidade do Japão.

Tsai Chin: Titia
Cary-Hiroyuki Tagawa: Barão
KôjiYakusho: NobuToshizaku
Thomas Ikeda: Sr. Bekku
Togo Igawa: Tanaka Ichiro
Mako: Sakamoto
Samantha Futerman: Satsu
Elizabeth Sung: Esposa de Sakamoto
Ted Levine: Coronel Derricks
Paul Adelstein: Tenente Hutchins
Trilha Sonora: *John Williams*⁵
Direção de arte: *John Myhre*⁶
Figurino: *ColleenAtwood*⁷
Direção de fotografia: *Dion Beebe*⁸.
Produção: Steven Spielberg
Distribuidor brasileiro: Columbia Pictures do Brasil
Tempo de duração: 145 minutos

5.2 Metodologia

O motivo desta pesquisa se dá pela necessidade de compreender a importância da cor como fio condutor da narrativa no filme *Memórias de uma Gueixa*. Para realizar a análise da cor no filme, como forma de compreender sua ação, o filme foi repartido em quatro partes, seguindo o modelo aristotélico (exórdio, narração, provas e peroração) e só então foram definidas as sequências, de acordo com a noção de Propp: a cada nova carência, dano ou prejuízo, origina-se uma nova sequência, explicitada na própria análise.

O exórdio gera expectativa, ambienta a história, começa com a mãe doente e termina com a partida do trem. A narração apresenta toda a problemática, inicia-se com a chegada do trem até partida da vilã. As provas confirmam os argumentos da

⁵ Compositor americano, premiado com o Globo de Ouro, pela trilha sonora do filme *Memórias de uma Gueixa*, em 2005.

⁶ Designer de Criação e Diretor de Arte, premiado com o Óscar em 2005, com o filme *Memórias de uma Gueixa*.

⁷ Figurinista americana, premiada com o Óscar em 2005, com o filme *Memórias de uma Gueixa*.

⁸ Diretor de fotografia australiano, premiado com o Óscar em 2005, com o filme *Memórias de uma Gueixa*.

narração e apontam caminhos de solução. Acontece em meio à Segunda Guerra Mundial e termina com a sensação de morte da protagonista. A peroração como avaliação final começa quando a protagonista abre mão de algo importante e conclui a narrativa com o reencontro das cores.

Este estudo traz a pesquisa exploratória em sua metodologia. Análises das cores no filme *Memórias de uma Gueixa* foram descritas. Aumont (2013) explica que nunca poderemos terminar uma análise.

Em todas as abordagens da análise textual, a análise exaustiva de um texto foi sempre considerada uma utopia; algo que se pode imaginar, mas que não tem lugar no real. Diremos antes, de maneira menos negativa, que ela é o horizonte da análise – e, tal como o horizonte, vai se afastando à medida que avançamos. (AUMONT, 2013 p.100).

Houve dificuldades no processo de análise. O material de exibição do objeto de estudo não apresentava boas resoluções técnicas e com isso os fotogramas ficariam ruins. O tempo gasto para análise foi extenso, e as condições de parar o desfile, de parar na imagem, voltar cenas ou adiantá-las estavam comprometidas com o aparelho de exibição. Foi realizado também um quadro com a disposição das cores em cada sequência, esperando que fosse encontrada solução para melhor visualização do objetivo geral. O resultado não foi útil para esta pesquisa, contudo a tabela encontra-se no apêndice B. Entretanto, soluções foram acionadas. O *YouTube* oferece o filme em HD e com isso pôde ser feitos os fotogramas, bem como as pausas e adiantos das cenas e a constituição das sequências. Em outro momento foi utilizado o *Blue-Ray* do filme para captação das falas, uma vez que o filme da internet vem sem legenda.

O filme foi dividido em partes, definidas pelo esquema aristotélico, e subdividida em sequências. A partir disto, faz-se descrição do uso da cor nas cenas, de acordo com seu caráter simbólico. A carga cromática, ou seja, a função da cor conduz a compreensão do significado. Ao início de cada sequência há explicação do dano ou motivo da mudança, bem como é feito um comentário breve de todas as cenas que a compõe. Em seguida é feita sua descrição cromática.

Para efeito de ilustração, parte das cenas foi reproduzida em fotogramas e dividem o espaço da análise. No apêndice B, todos os fotogramas estão em sequência para se obter melhor noção cromática do filme.

Todas as imagens utilizadas neste estudo pertencem ao filme “*Memoirs of a Geisha* 720P – BLUERAY FULL MOVIE”. Pode ser encontrado no *YouTube*.

5.3 Desenvolvimento

5.3.1 Parte 1 - Exórdio

O começo do discurso. É responsável pela ambientação e gera expectativa.

SEQUÊNCIA 1



IMAGEM 1 - 0:00:35

O exórdio começa com um temporal em *Yoroido*, uma aldeia de pescadores, localizada no mar do Japão. As cenas são escuras. O preto aparece na ausência de luz e o azul se mistura com a cor cinza para dar profundidade à cena. Dentre outros significados, Farina (2011, p.98) cita o preto como a cor da vida interior sombria e depressiva. Essa definição é bem característica do modo de vida local. E isso fica bem claro, quando a personagem principal fala (ao desenrolar do filme): “Só fiquei sabendo que minha mãe estava doente quando meu pai jogou o peixe de volta ao mar. Naquela noite passamos fome para entender a profundidade, ele nos disse.”

Para Farina (2011, p.98), a cor cinza como associação afetiva remete à tristeza e passado. Ele afirma, ainda, que esta cor simboliza a posição intermediária entre luz e sombra. Como associação material, o autor cita a chuva, mar sob

tempestade, ratos, entre outros. A noção de passado e tristeza é bem perceptível, pois o narrador é o protagonista relembando um acontecimento de sua vida.



IMAGEM 2 - 0:01:09



IMAGEM 3 - 0:03:19

A mãe das irmãs aparece adoentada, deitada em uma cama. O pai conversa com um homem e as irmãs tentam escutá-los. O amarelo aparece na iluminação, o preto nas sombras e o marrom, no figurino, objetos e móveis. O preto remete à ideia de fim, morte, angústia, bem como miséria, dor e renúncia. O amarelo tem função de contraste e exaltação, uma vez que a luz foca em detalhes como as mãos tensas e preocupadas do pai e a expressão facial das meninas. O marrom traz, para esse início de história a melancolia e o pesar da decisão tomada pelo pai.

As meninas são levadas por um homem. O pai chora. A cena mantém o padrão de escuridão enquanto o drama da situação desenrola. Para evidenciar a tristeza das meninas, a iluminação clareia e o marrom aparece com pouca

saturação. Mantém-se o significado de melancolia e pesar, além do desconforto, pois elas são levadas como mercadorias nos fundos de uma carroça de madeira.



IMAGEM 4 - 0:03:35

O homem que guiava a carroça, Tanaka San, trocou as meninas por dinheiro. A cena é escura e coberta por fumaça branca. Oferece um clima fantasmagórico. O marrom aparece nos objetos (malas) e no traje das meninas. O preto cobre o restante dos espaços, bem como o figurino dos homens. As meninas são despachadas em um trem. A sombra de Tanaka San é mostrada enquanto o trem parte. Neste momento, o preto gera ideia de angústia e renúncia, pois este homem sabe o que as meninas enfrentarão em suas vidas. Farina (2011, p.97) explica que o branco remete a algo incorpóreo, é a cor dos fantasmas e dos espíritos. É também a cor do vazio interior e da solidão. Essa noção fica bem evidente na próxima cena, quando o narrador-personagem aparece. Pode-se compreender o branco nesta unidade narrativa como o fim de um ciclo. O trem segue viagem.

5.3.2 Parte 2 – Narração

Os fatos são arrolados. É apresentada a problemática do discurso.

SEQUÊNCIA 2

Houve um rompimento, um dano. A protagonista foi vendida.



IMAGEM 5 - 0:04:11

A chegada do trem a Kioto deixa para trás a fumaça branca e traz consigo as duas meninas, o marrom e suas várias nuances. As vigas de madeira, o telhado, o chão, a parede, os detalhes pendurados na estação, as pessoas e a fumaça. Como se fizessem parte de um único elemento, representando a resistência, o vigor e a melancolia do marrom. O preto continua presente nos figurinos masculinos e marca as sombras da cena. O amarelo aparece na iluminação e oferece contraste com o marrom e o preto.



IMAGEM 6 - 0:05:15



IMAGEM 7 - 0:05:40

As meninas são levadas para um *okyia*, em um *riquixá*⁹. Sua chegada é bem dramática. *Chiyo* é aceita na casa de gueixas, mas *Satsu*, sua irmã mais velha, é dispensada e colocada de volta no transporte. A iluminação é amarela e, novamente, contrasta com o preto. Este aparece no quimono da gueixa, representando elegância e nobreza. O vermelho se destaca nos balões japoneses, o que oferece a ideia de festividade popular, diferentemente do vermelho nos lábios de *Hatsumomo*, que traz significado de sensualidade e atração. O marrom aparece no *riquixá*, paredes e chão. São elementos que apresentam resistência em suas características. O branco surge timidamente na iluminação e traz em seu conceito a carência afetiva e a solidão. Vale relembrar a fala de “Mamãe” para *Hatsumomo*: “*You are never to see him again. What do you think? A geisha is free to love? Never.*”¹⁰

SEQUÊNCIA 3

Um novo rompimento é gerado. As irmãs são separadas. Após a separação da irmã ela passa sob o crivo e o olhar insensível e meticuloso de “Mamãe”. As cenas continuam escuras. O marrom predomina nos objetos, paredes e no *obi*¹¹ de *Chiyo* e o preto contrasta com a iluminação amarela.

⁹ Veículo de duas rodas movido à força humana.

¹⁰ (00:30:28) – “Eu a proíbo de vê-lo. O que você acha? Que uma gueixa tem liberdade para amar? Nunca.”

¹¹ Cinto japonês utilizado em volta do kimono.



IMAGEM 8 - 0:07:13



IMAGEM 9 - 0:07:49

O figurino da menina é verde-escuro. Farina (2011, p.101) explica que o verde “tem efeito de reduzir a pressão sanguínea”. É um acalmador. O vermelho “tem ondas longas, com tempo de percepção de 0,02 segundos.” (FARINA, 2011, p.99) É a cor mais percebida de todas. A cena anterior traz muitos elementos vermelhos e com isso, oferece dinamismo e energia às cenas. O verde, no traje de algodão da menina, oferece tranquilidade para quem assiste a cena, e na conotação do filme, sugere esperança além da “dualidade do impulso ativo” (FARINA, 2011), observada no comportamento da personagem. *Chiyo* descobre que foi vendida.

SEQUÊNCIA 4

A descoberta de *Chiyo* acarretou carência.



IMAGEM 10 - 0:09:53

“Titia” ajuda *Chiyo* a se lavar. “Mamãe” ensina qual chinelo usar em casa e na rua. Ela veste a menina com um quimono cinza amarrado por um *obi* laranja. Apesar dos vitrais serem amarelos, a iluminação nesta unidade narrativa é branca. O marrom aparece nos móveis e objetos expostos, além do figurino de “Titia” e *Pumpkin*¹² e do *hanamachi*¹³ visto de cima. O figurino de “Mamãe” é preto com detalhes coloridos, que pouco se percebe. A cor cinza “simboliza a posição intermediária entre a luz e a sombra.” (FARINA, 2011, p 98). Ainda segundo o autor, na China, o laranja é a cor da transformação. Posso afirmar que as cores do figurino de *Chiyo* remetem à vida da personagem neste momento da ação, pois sua condição submissa, mais à frente da trama, tem fim. Em contraste com o preto e o marrom, o amarelo “adquire uma luminosidade maior, chama muito mais atenção e desperta os impulsos de adesão.” (FARINA, p 101) O branco, dentre outras significações, remete à limpeza e infância, além de simbolizar luz.



IMAGEM 11 - 0:10:47

¹² Abóbora. Nome da nova amiga/irmã de *Chiyo*.

¹³ Distrito de Gion, localizado em Kioto, no Japão.



IMAGEM 12 - 0:11:13

Como já foi dito, o marrom é uma das cores predominantes do filme. Não poderia de deixar de haver uma unidade narrativa com predominância total desta cor. Há ainda presença de rosa e laranja no figurino de *Pumpkin* e verde em *Chiyo*. O branco aparece na gola do quimono das duas meninas, bem como na iluminação. O preto aparece no início da unidade, como ausência de luz.

O rosa é uma cor feminina e faz jus à personalidade amável de *Pumpkin*. O laranja, como visto antes, remete à transformação. As duas meninas passam por momentos semelhantes de suas vidas. O verde traduz a esperança de rever a irmã, que *Chiyo* alimenta. A veste branca, colocada por debaixo do quimono, simboliza pureza, pois é a primeira peça que toca o corpo. A iluminação branca por si só, como explica Farina (2011, p.97), não deve ser considerado cor, pois de fato não o é.

A vilã, *Hatsumomo*, aparece e se sobressai num cenário escuro, misterioso, vestindo figurino vermelho com bordados dourados e *obi* preto. *Chiyo* passa pelo corredor e observa a gueixa se arrumar. A vilã encara a menina que sai correndo. Nesta unidade narrativa, há iluminação azul no quarto da gueixa e amarela no corredor. A parede é marrom, bem como todos os móveis. *Chiyo* mantém o figurino verde.

O vermelho dentre outros significados é a cor do erotismo, da sedução e da atração. O preto “é a cor da vida interior sombria e depressiva” (FARINA, 2011, p.98), embora o quimono seja uma peça nobre e requintada, a personalidade de *Hatsumomo* combina com a ideia de maldade e intriga. Com suas ideias maquiavélicas e sua aparência vulgar ela seduz e atrai a própria sombra. O branco

remete ao vazio interior. Gueixas são símbolos de beleza e solidão. O dourado simboliza sofisticação.



IMAGEM 13 - 0:11:31

Pumpkin chama *Chiyo* para conversar e faz fofoca sob *Hatsumomo*. A vilã aparece. Vestida num traje vermelho bordado com dourado, ela chama a atenção das duas que fazem medida de respeito. A gueixa se ajoelha e humilha a protagonista com palavras cruéis. *Pumpkin* veste um quimono marrom, enquanto a novata traja o mesmo figurino cinza com laranja de unidades narrativas passadas. As representações simbólicas das cores são as mesmas já mencionadas anteriormente. O verde aparece na natureza do cenário.



IMAGEM 14 - 0:13:00



IMAGEM 15 - 0:14:32

Os móveis da casa têm predominância marrom. Alguns possuem detalhes dourados. As portas, paredes, janelas são todas marrons, com diferença apenas em suas tonalidades. “Titia” conta uma novidade boa para *Chiyo*: ela vai para a escola de gueixas. Na cena, a menina se mistura no cenário, como se igualasse à condição de objeto.

SEQUÊNCIA 5

Uma esperança surgiu, mesmo que a protagonista ainda não saiba bem o que fazer com ela.

Chiyo e *Pumpkin* correm para escola de gueixa. Estão atrasadas. A cidade desperta numa paleta de cores claras. O marrom prevalece em objetos e móveis e cores como bege e branco ficam mais perceptíveis.



IMAGEM 16 - 0:15:12

O dourado surge em um primeiro plano, delineando uma escrita. Esta cor sugere sofisticação e luxo. Acompanhada do preto, que neste caso, representa algo nobre. O vermelho detalha elementos característicos da cultura japonesa. O rosa aparece em figurinos de figurantes e o verde na natureza.



IMAGEM 17 - 0:16:44



IMAGEM 18 - 0:17:03



IMAGEM 19 - 0:22:30

Em contraste com o momento anterior, o rosa começa a ser explorado. A paisagem remete ao tempo da narrativa. *Chiyo* leva comida para a “Vovó”, que sente frio e pede à menina que feche a janela. Ao obedecê-la, a menina espia *Hatsumomo* e um rapaz aos beijos. Ela fecha a janela ao ouvir “Mamãe” chamá-la e pedir que arrume o quarto da vilã. O preto volta a aparecer como sombra. A iluminação é amarela e as cores, marrom e preto, delimitam o espaço. A vilã aparece com figurino branco e roxo, cor que remete, dentre outros significados, mistério e egoísmo. O branco pode ser percebido como a cor do vazio interior e da solidão, a mesma significação de quando a vilã aparece pela primeira vez no filme. Nesta sequência, o amarelo pela primeira vez aparece como cor, no figurino de personagem bondoso: *Mameha*. O amarelo-dourado aparece contrastando com o preto, numa parede de bambu. A cena oferece requinte, sensação de realeza e, pelo plano, demonstra a superioridade de *Mameha*.

SEQUÊNCIA 6

“Mamãe” descobre o que *Chiyo* fez com o quimono de *Mameha*. A menina sofre prejuízo (físico e financeiro). Ela pagava por tudo que consumia ou destruía.

O verde no figurino de *Chiyo* se dilui com o verde da natureza do cenário, predominando a cor laranja na faixa de seu traje, que se destaca no meio das tonalidades de marrom, roxo e preto (nos figurinos de “Vovó”, “Titia” e “Mamãe”). Para Farina (2011, p.102) o verde simboliza a faixa harmoniosa que se interpõe entre o céu e o Sol. Relembro que a condição submissa a qual a menina vive é temporária. A menina apanha.



IMAGEM 20 - 0:23:05



IMAGEM 21 - 0:24:07

Ainda na mesma cena, *Hatsumomo* aparece com figurino preto e vermelho. O preto remete à ausência de luz ou a escuridão. Na cultura cristã, como explica Farina (2011, p.99) o vermelho pode ter conotação negativa, como símbolo de impureza, de violência e pecado. É a cor da cólera. Nesta unidade, a vilã se submete a essa condição.



IMAGEM 22 - 0:24:47



IMAGEM 23 - 0:26:07



IMAGEM 24 - 0:26:37



IMAGEM 25 - 0:31:04



IMAGEM 26 - 0:31:13

O vermelho se expressa em detalhes específicos, como nas luminárias, guarda-chuva, bem como em paredes, no figurino da vilã e de prostitutas. O círculo vermelho da bandeira do Japão simboliza o sol. Podemos associar, então as

luminárias vermelhas, como algo que ilumina e que possui significado na cultura japonesa. Entretanto, nas cenas externas desta sequência, o vermelho remete à vulgaridade. A iluminação novamente tende a ser intensa e amarela. O preto delimita o cenário, os figurinos masculinos e as sombras. A cor cinza aparece com a chuva. O marrom aparece quando a sequência segue para um cenário interno, em móveis e paredes. Existem cenas em que a iluminação é tão concentrada, que contrasta somente com o preto e oferece um momento angustiante e expressivo. Em outras, o vermelho aparece no meio e apresenta um ambiente hostil. A cor azul aparece no figurino do amante de *Hatsumomo*. A cor azul tem ondas curtas (tempo de percepção 0,06seg.). É a cor do infinito, do longínquo e do sonho. “O que é azul parece estar longe: o céu, o horizonte, o ar”. (FARINA, 2011, p.102). Neste aspecto, pode-se analisar o azul de duas formas: o afastamento do amante com a vilã, o amante como um sonho longínquo para a moça. Ambas as formas não trazem felicidade para a vilã que, ao segurar um lenço laranja, oferece a ideia de desejo e ao mesmo tempo advertência.

Hatsumomo veste um quimono vermelho, com gola branca e a faixa num dourado intenso. O dourado é a cor da sofisticação, mas quando usada em excesso, se constitui em antítese: é signo do popularesco. (FARINA, 2011, p.106) O autor explica ainda (2011, p.97) que para os ocidentais o branco simboliza a morte, o fim, nada. A vilã assume postura de baixo calão, pois manteve relações sexuais com seu amante. No filme, essa atitude representa repúdio. Proíbem-na de ver seu amante. A moça chora o fim de uma relação. O verde do quimono de *Chiyo* se dilui ao cenário e a menina apanha novamente e também chora. A sequência termina com as portas se fechando.

SEQUÊNCIA 7

A protagonista vive um impedimento. As portas trancadas, sua irmã à espera. O que sobra, senão a esperança da fuga?



IMAGEM 27 - 0:31:19

Chiyo tenta fugir da *okiya* para encontrar-se com sua irmã. No entanto a menina cai, descobre que seus pais estão mortos e que sua irmã fugiu sem ela. Foi fadada a servir à casa como escrava. O pôr do sol realça o brilho do marrom que sobressai no chão e nas paredes. A iluminação na protagonista é branca, o que a destaca no cenário. Ela usa um quimono cinza, que no momento não interfere às cores em geral. (FARINA, 2011, p.98).

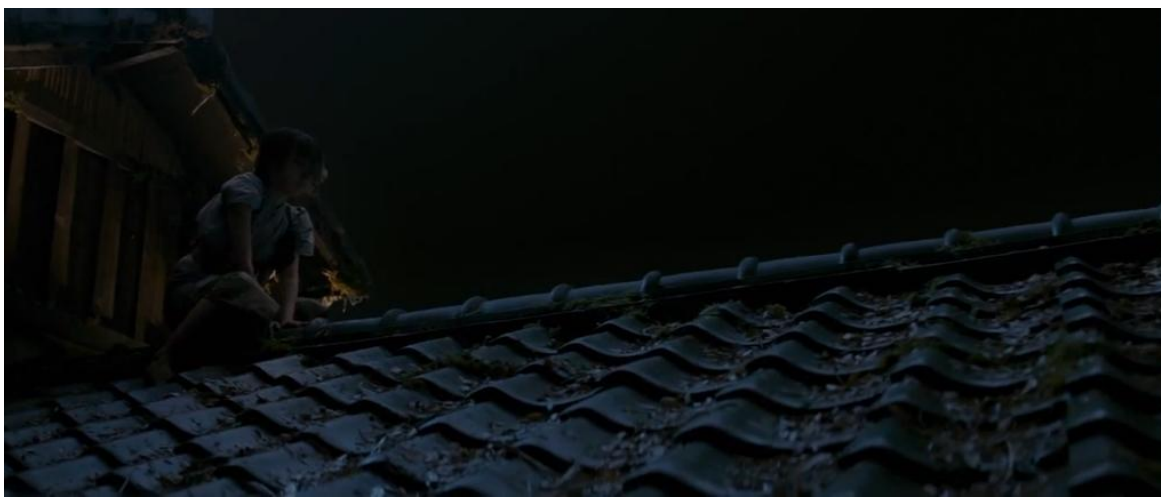


IMAGEM 28 - 0:33:03



IMAGEM 29 - 0:34:12



IMAGEM 30 - 0:36:30

Nas cenas externas, o preto delimita a cidade (vista de longe). De perto, o marrom cobre o telhado, o chão e as paredes. A cor cinza do figurino da protagonista é bem evidenciada com a iluminação branca.

Nas cenas internas, a iluminação amarela é constante e contrasta com o figurino preto de “Titia” e “Mamãe”, além das sombras. O marrom aparece nos móveis e na porta. O figurino de *Chiyo* se mistura no cenário, uma vez que a iluminação é bem expressiva. Em seguida, a protagonista se apaga dentre o colorido dos chinelos.

SEQUÊNCIA 8

Chiyo foi banida do mundo de cores e glamour das gueixas. Perdeu o direito de frequentar a escola.



IMAGEM 31 - 0:37:17



IMAGEM 32 - 0:38:25



IMAGEM 33 - 0:39:09



IMAGEM 34 - 0:40:03



IMAGEM 35 - 0:40:53

É primavera. As cerejeiras aparecem e agraciam o cenário com suas belas flores. Já como escrava, a protagonista leva um embrulho à escola de gueixas. Ela veste o quimono cinza com *obi* laranja. Nas salas de aula, as *maikos*¹⁴ ensaiam suas danças com leques. Trajam belos quimonos cor de rosa.

Sentada na ponte “*Sasame*”, *Chiyo* aparece triste e desolada. Por lá passava um cavalheiro com duas gueixas. Essas vestiam quimonos de cor verde e púrpura. Ao passar pela garota, o homem a repara e lhe é gentil. Lhe paga um sorvete e deixa o troco com a menina. Maravilhada com tamanha bondade, ela resolve doar o dinheiro para um templo e lá faz uma oração.

A cor rosa das flores de cerejeira contrasta com o marrom das vigas de madeira e das moradias. A cor rosa remete à feminilidade e alegria, além de encanto. O azul aparece pela primeira vez no cenário, numa máquina de fazer sorvete. A cor remete à amizade. O vermelho aparece no sorvete, perde a

¹⁴ Aprendiz de gueixa.

conotação sexual e passa a simbolizar alegria. O verde sugere umidade, calma, frescor, esperança, amizade e equilíbrio. (FARINA, 2011, p.101). Ainda para o autor, a cor púrpura simboliza a dignidade real, cardinalícia. Ambas as descrições dignas da postura das gueixas.

A cor laranja remete à espiritualidade e a transformação. O preto representa a angústia e escuridão. Ir ao templo pode ser entendido como sinônimo da busca pela paz ou esperança. O templo é preto e indica nobreza e requinte. O altar é marrom, pois representa resistência e o amarelo aparece nas luzes e no fogo das velas. O amarelo, símbolo da cor da luz, é também conectada à prosperidade, riqueza e à divindade por associação ao dourado. A cena da protagonista no túnel laranja remete a um ganho. Por se tratar de emoções, a cena marca a história como antes e depois dessa passagem. Ela agora tem um objetivo de vida.

SEQUÊNCIA 9

Nem sempre é necessário ter danos para se formar outra sequência. Parece que o destino de *Chiyo* está prestes a mudar.

É inverno e a neve cobre todo o *hanamachi*. Os telhados do distrito são enfatizados enquanto a rádio anuncia mais uma ocupação do governo alemão: “Boletim do Ministério Imperial da Guerra. Uma grande vitória para nosso amigo Hitler. Hoje, Hitler exigiu autodeterminação dos alemães na Áustria. Sua busca por lebensraum, “espaço vital”...”¹⁵ Com esse texto é possível saber que a história agora ocorre em março de 1938, ano em que a Alemanha ocupou a Áustria. Um ano antes do início da Segunda Guerra Mundial. Mais à frente, na fala do narrador-personagem, ele revela a idade atual da protagonista (15 anos). Após a visita inesperada, de *Mameha*, a protagonista vê, pela primeira, um futuro para sua vida.

¹⁵The Imperial War Ministry announces News: A great victory for our friend Adolf Hitler. Today, Hitler demanded self-determination for Germans living in Austria. Hitler's quest for lebensraum, “living space...”



IMAGEM 36 - 0:41:16



IMAGEM 37 - 0:42:09



IMAGEM 38 - 0:43:29

É noite da estréia de *Pumpkin*. Ela e *Hatsumomo* se arrumam e saem. *Chiyo* vai à casa de chá levar o *shamisen*¹⁶ que *Pumpkin* esqueceu.

O marrom cobre todo o cenário interno, o qual é iluminado com lâmpadas amarelas. O figurino de *Pumpkin* é sóbrio apesar de conter cores alegres como o verde, vermelho e o amarelo, a riqueza do dourado e a nobreza do preto A

¹⁶ Instrumento musical japonês de três cordas.

combinação de cores complementares¹⁷ oferece sensação desagradável e de mau gosto. Essa sensação cromática fica ainda mais evidenciada pela insegurança da personagem. O figurino de *Hatsumomo* possui as mesmas cores do quimono de *Pumpkin*, entretanto com combinações mais sóbrias e harmoniosas. A postura da personagem evidencia o requinte de seu traje.

Chiyo usa figurino cinza, e “Mamãe”, quimono preto. O branco do cenário oferece um ambiente fantasmagórico e essa sensação se confirma com os figurantes vestidos de preto. As cenas externas são escuras e evidenciam bem as lâmpadas amarelas que contrastam com o preto nas sombras dos objetos, portas etc.



IMAGEM 39 - 0:45:59



IMAGEM 40 - 0:48:22

¹⁷Dois tons que se complementam formam sempre uma dissonância. (PEDROSA, 2010, p.178)



IMAGEM 41 - 0:48:43

Uma visitante chega à *okyia*, e o preto traz ideia de mistério. O amarelo aparece na iluminação das portas, mas a paleta utilizada é sóbria, com cores pouco saturadas. O vermelho da luminária aparece ao lado do verde da natureza e do marrom, este também presente nos cômodos da casa e no figurino de *Pumpkin*, que posteriormente aparece vermelho, pois a cor, por não ser uma característica dos objetos, muda conforme o tipo de luz que recebe. (FARINA, 2011, p.78)

Mameha veste quimono verde com *obi* colorido. Transmite suavidade e firmeza. O figurino de “Mamãe” é marrom com branco. A combinação cromática oferece desconforto, sensação que faz jus ao momento vivido pela personagem. As cores do figurino da vilã são laranja e roxo. Remetem à ideia de fantasia e egoísmo, bem como dominação e competição, respectivamente. *Chiyo* veste, pela primeira vez, um quimono rosa, cor da alegria, inocência e da feminilidade. A intensidade da cor varia conforme a iluminação, por vezes podendo parecer bege.

SEQUÊNCIA 10

Novos ganhos para a protagonista. Ela agora pode voltar a frequentar a escola de gueixas e chegar mais perto do que desejou ao passar pelo túnel laranja e no templo.

Chiyo vai atrás de *Mameha*, que lhe apresenta o “Barão”, seu *danna*¹⁸. Começa, finalmente, a transformação da protagonista.

¹⁸Homens com recursos financeiros que custeiam a vida da gueixa.



IMAGEM 42 - 0:49:01



IMAGEM 43 - 0:49:52

A primeira cena externa tem combinações de cores frias. Dessa forma, o vermelho se destaca no cenário, bem como o *obi* da protagonista, de cor púrpura, que nela representa dignidade e calma. *Mameha*, com seu quimono bege e dourado transmite realza e sofisticação.

A iluminação da casa de *Mameha* é branca e realça os tons claros e femininos dos figurinos e do cenário, onde o marrom dos móveis é claro. O ambiente, pelo reflexo da luz, é rosado e contrasta com as luzes amarelas das lâmpadas. De longe, a cor da madeira parece ser dourada. E oferece requinte ao cenário. O quimono de *Chiyo*, pela intensidade da luz, se transforma. Seu *obi* fica da cor de pêssego (salmão). Remete à ideia de doçura.

O preto aparece posteriormente em móveis e objetos de pintura facial, sempre com o toque de requinte do dourado. O branco aparece na cena do banho, simbolizando bem as características de limpeza. E também na pele, através das

pinturas. O azul aparece no pano de *Mameha* e nos azulejos da parede. É a mais profunda das cores, o olhar o penetra, sem encontrar obstáculo e se perde no infinito. É a própria cor do infinito e dos mistérios da alma. (PEDROSA, 2010, p.126) Simboliza bem o modo de vida das gueixas.

Na escola de gueixas, o uniforme é branco com listras pretas. Pode-se sugerir, como interpretação, a condição que as *maikos* experimentam neste momento de suas vidas. Ainda não alcançaram a supremacia, o estágio de vida desejado, mas também não estão na sombra.



IMAGEM 44 - 0:53:24



IMAGEM 45 - 0:53:45

O azul do cenário contrasta com o verde da natureza e do figurino da protagonista. A cena sugere equilíbrio e serenidade, além de frio. O azul é a mais fria dentre as cores. O gelo e a neve têm uma cintilação azulada. (HELLER, 2000, p.27)

O figurino rosa com vermelho da protagonista representa o término da infância e o início da juventude. É bem evidente na cena, pois a menina está aprendendo a lidar com as dificuldades impostas pela vida de gueixa.



IMAGEM 46 - 0:54:07



IMAGEM 47 - 0:54:34



IMAGEM 48 - 0:55:50

A iluminação branca volta a oferecer um cenário claro, em tons pastéis, e contrasta com o dourado. O ambiente é refinado, delicado e feminino. O figurino das *maikos* é rosa. A tonalidade do quimono de *Pumpkin* é mais escura que os outros. Pode-se sugerir como interpretação que a personagem não está tão preparada quanto às outras garotas. Fica evidente quando ela deixa cair o leque em um ensaio. O azul aparece no leque de *Chiyo*, no figurino de *Hatsumomo* e de *Mameha*, bem como no tapete no qual a protagonista repousa. De acordo com a tradição antiga, o azul simbolizava o princípio feminino. O azul é plácido, passivo, introvertido. (HELLER, 2000, p.33) O *obi* da vilã é laranja e remete à advertência. Ela não gosta da atuação de *Pumpkin* e a reprova com o olhar. A feminilidade em *Mameha* faz com que os homens a repare na rua. O azul é a cor do céu sem nuvem. Dá sensação do movimento para o infinito. (FARINA, 2011, p.102). O tapete azul como associação afetiva representa a meditação.



IMAGEM 49 - 0:55:44



IMAGEM 50 - 0:56:28



IMAGEM 51 - 0:56:53

O branco aparece novamente no local de banho e o preto no figurino da cabeleireira e em alguns de seus utensílios. Esta cor representa a dor que é sentida pela protagonista. Dentro do quarto, o cenário tem paredes marrom, iluminadas por luzes amarelas. *Chiyo* acorda com quimono branco com laranja, que pode ser entendida aqui como o fim da transformação e o início de sua ascensão.

Em seguida, o vermelho sangue do tecido de um quimono aparece como se dançasse e contrasta com o amarelo da luz irradiada nos móveis e nos tecidos. Em cena externa, o vermelho contrasta com as cores frias, bem como os figurinos de *Chiyo* e *Mameha*, rosa e azul, respectivamente.



IMAGEM 52 - 0:57:27

O amarelo da porta contrasta com o preto da sombra, e com o marrom que delimita bem o espaço. O figurino de *Chiyo* traz amarelo, vermelho e bege. As cores do quimono da menina parecem sorrir por ela. O quimono de *Mameha* é cinza com *obi* dourado. Determina maturidade e neutralidade, já que a noite de estreia e batismo é de *Chiyo*. Ao sair da okiya, a iluminação é vermelha, que remete à

sensualidade. Hatsumomo observa da porta e seu figurino marrom contrasta com o fundo amarelo da iluminação e o preto que delimita o restante do espaço.

A protagonista passa a se chamar *Sayuri*, que significa “flor de cerejeira”. A combinação cromática de iluminação amarela, marrom e preto é intensa.

SEQUÊNCIA 11

Nome novo, vida nova. A pequena garotinha de *Yoroido* agora é uma *maiko*.

Na casa de chá, o preto oferece requinte e elegância e contrasta com o amarelo da iluminação, bem como com a protagonista. O amarelo é bem evidenciado no figurino de *Chiyo* e simboliza alegria e expectativa. O vermelho ainda é associado à sensualidade. O dourado sugere sofisticação.



IMAGEM 53 - 1:00:47

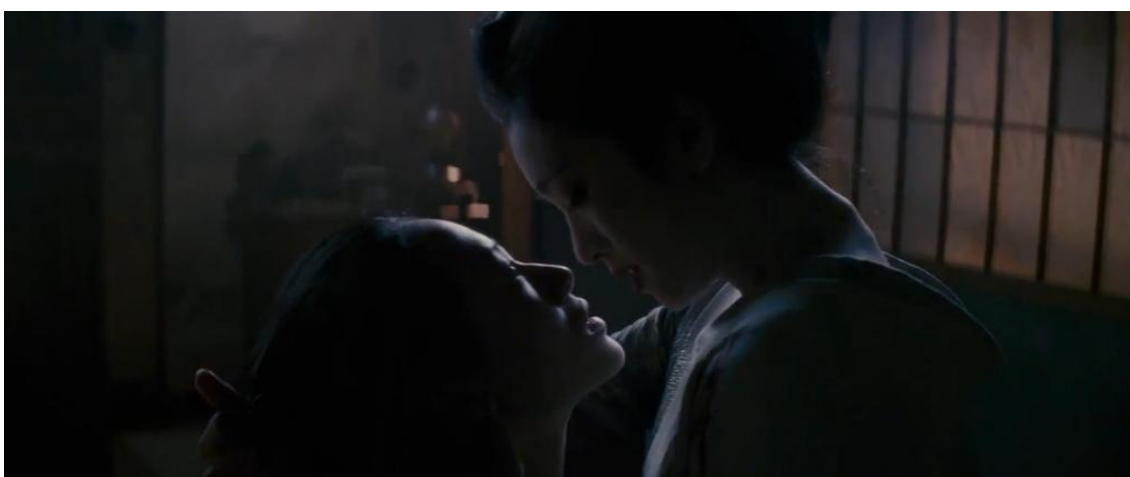


IMAGEM 54 - 1:02:52



IMAGEM 55 - 1:03:11

O quimono de *Mameha*, com a iluminação, perde a cor cinza e transforma-se em prata, e remete à personagem características de requinte, solenidade e luxo. *Pumpkin* aparece com figurino preto. Logo se percebe a influência de *Hatsumomo* que faz questão de se exibir com um par de leques vermelhos. Seu figurino, é branco com *obi* vermelho escuro. Este, tem conotação de revolta e sensualidade. Transparece perfeitamente quando a vilã dialoga com os demais personagens.

Em seguida, revoltada com a ousadia de *Chiyo*, a vilã a ameaça e a machuca. O preto predomina na cena e oferece sensação de sordidez, opressão e angústia. O azul aparece sutilmente e parece confrontar a protagonista que tem medo de perder sua chance de ter o que ela tanto quer.

Para que o espectador possa respirar um pouco, diante de tantas cenas com cores quentes e escuras, a narração passa para cena externa, onde o verde, que produz sensação de calmante, prevalece em meio às cores frias do restante do cenário. *Mameha* veste um quimono marrom, com cores pastéis e cor de rosa. A combinação de cores oferece sensação de tranquilidade, alegria e feminilidade. O figurino de *Chiyo* é azul com vermelho e detalhes dourados. O azul passa ideia de superioridade, mas também de distância. A cor revela bem a situação da protagonista por sua importante condição de *maiko* e com isso, sua passividade diante de sua *one-san*¹⁹.

¹⁹ Expressão utilizada para designar a irmã mais velha.



IMAGEM 56 - 1:05:04

O cenário da arena de sumô é predominantemente marrom com preto. O centro do ringue é iluminado e aparentemente as cores que se sobressaem na cena são dos quimonos das gueixas e das *mawashi*²⁰. *Hatsumomo* aparece com um quimono vermelho, enquanto sua amiga veste preto.

O sumô é uma modalidade de luta e detém o status de esporte nacional do Japão. Ele preserva muito da sua prática tradicional, como ligações com as cerimônias religiosas do Xintoísmo.

“Antes de se iniciar o combate, no centro do ringue, os dois lutadores geralmente passam vários minutos em um ritual de preparação, estendendo os braços, batendo os pés, agachando, e encarando o oponente. O sal é lançado a mãos-cheias repetidamente para purificação do ringue”. (JAPÃO,2012).

O figurino do árbitro é azul com detalhes roxos e dourados. Como a luta tem conotação espiritual, o azul do figurino do árbitro remete ao divino. Simboliza também a verdade e a confiança. Como juiz, ele representa o julgamento. Os lutadores o respeitam e confiam em sua avaliação. O roxo simboliza espiritualidade e misticismo. O dourado, sofisticação. O *mawashi* do lutador vencedor é roxo, cor que remete também à dignidade e a calma.

Em seguida, a cena inteira é tomada pela iluminação azul, quando *Sayuri* guarda uma foto do seu amor platônico. A cor representa a fidelidade.

“O efeito psicológico do azul adquiriu um simbolismo universal. Como cor da distância, o azul é também a cor da fidelidade. A fidelidade tem a ver com a distância, pois ela é posta à prova somente quando surge a oportunidade para infidelidade”. (PEDROSA, 2010, p.24).

²⁰ Bandas de barriga. Servem para cobrir a parte íntima dos lutadores.

A cor evidencia com dignidade o momento e fica ainda mais claro quando a personagem narra que guardará seu coração para ele.

SEQUÊNCIA 12

Sayuri percebeu que conquistar seu objetivo pode ser mais difícil que imaginava.

É primavera e as cerejeiras estão repletas de flores. As cores do cenário, anteriormente frias, se alegram e ficam mais charmosas. O rosa, mistura de uma cor quente com uma cor fria, simboliza as virtudes do meio termo. (HELLER, 2012, p.213)



IMAGEM 57- 1:09:03

A iluminação branca clareia o marrom e as paredes e móveis aparecem amarelas. O figurino de *Sayuri* e *Mameha* têm quase a mesma conotação, se não fossem os rajados pretos no *oby* de *onee-san*, que remetem à autoridade, e o vermelho e o rosa do quimono da protagonista que sugerem imaturidade.

A sala do médico tem portas amarelas que se destacam no marrom da madeira. A iluminação dos cantos é amarela e branca no centro, evidenciando a cena. O restante da sequência tem predominância do amarelo e vermelho, onde ambas as cores contrastam com o preto e o azul das sombras.

No simbolismo europeu antigo, o azul é a cor do espiritual, o vermelho é a cor das paixões, e o amarelo é a cor da inteligência. (HELLER, 2012, p.86) Ainda para autora, na pintura moderna, as sombras não são mais pintadas de marrom, e sim de azul. Como cor para ambientes, o azul dá impressão visual de abrir o espaço,

deixando entrar o frio. (2012, p.27) O marrom predomina basicamente em móveis e vigas de madeira.



IMAGEM 58 - 1:10:47



IMAGEM 59 - 1:11:18

O quimono de *Sayuri* é verde, traz calma, já que todo o cenário é coberto com cores quentes. *Hatsumomo* e *Mameha* vestem figurino preto, diferente de *Pumpkin* que também usa verde, mas se apaga ao ficar atrás da protagonista.

O momento é de tomar decisões e ao mesmo tempo mostrar a beleza e a sedução na protagonista. O vermelho e o amarelo caminham juntos como coração e mente, paixão e inteligência.



IMAGEM 60 - 1:14:10



IMAGEM 61 - 1:15:20

Pumpkin e *Sayuri* mantêm um diálogo revelador e a iluminação azul irradia nas personagens. Pelo conteúdo textual da protagonista, o azul entra não só pra romper com esta sequência, mas pra remeter à ideia de distância, algo intocável, como o céu.

SEQUÊNCIA 13

Após a revelação de *Pumpkin*, *Sayuri* tem mais um obstáculo a superar.



IMAGEM 62 - 1:17:10



IMAGEM 63 - 1:17:43

Novamente o verde é exposto como calmante, além de delimitar o belo cenário onde *Mameha* e *Sayuri* conversam. As cores de seus figurinos são em cor de rosa, em diferentes tons. Transpassam ideia de feminilidade. O azul no quimono da protagonista reforça a percepção de distância, percebida na sequência anterior. *Hatsumomo*, vestida num quimono preto com folhas verdes, se dilui nas cores frias das ruas do hanamachi. Ela inveja um pôster exposto de *Sayuri*, que tem a protagonista como atração principal de um espetáculo. Nas cenas internas da casa, o amarelo aparece no fundo e o marrom delimita detalhes de madeira e objetos. A iluminação mais escura transforma o quimono de *Sayuri* em cor cinza, mas o rosa continua aparecendo em detalhes do figurino. Pumpkin traja um quimono rosa, que remete à infantilidade, e “Mamãe”, vestida de marrom, se dilui no ambiente.



IMAGEM 64 - 1:18:42



IMAGEM 65 - 1:19:25

É noite do espetáculo. O amarelo contrasta com o preto e o vermelho aparece ordenadamente nas luminárias. No teatro, o rosa é exposto ao público como quem diz: “Hoje, a noite, o espetáculo é feminino”. Na platéia, o preto é incorporado nas cadeiras, sombras, figurinos. Nos bastidores, a iluminação amarela irradia no figurino dos personagens, contrasta com o rosa e transforma o fundo em vermelho.

Na apresentação anterior a de Sayuri, o azul da iluminação contrasta com o rosa e além de transformar uma parte do fundo do cenário em roxo, anuncia que a chegada da protagonista está próxima.



IMAGEM 66 - 1:20:20



IMAGEM 67 - 1:21:29



IMAGEM 68 - 1:22:26

O azul anuncia o divino, a pureza, o intocável. A platéia fica boquiaberta. A mistura do vermelho com amarelo oferece a cor laranja, tal como aparece no fundo da plateia. A iluminação branca irradia na protagonista e seu figurino fica branco. O versátil azul se torna, ao lado do branco, a cor das virtudes espirituais. (HELLER,

2012 p.157) Ainda segundo a autora, o branco é, desde a Antiguidade, a cor predominante das vestimentas sacerdotais. Sayuri representa a imagem do divino. O palco iluminado parece um templo. O pecado da carne pode ser representado pelo pano vermelho de suas vestes e em pontos específicos do cenário.

Após o espetáculo, a iluminação do ambiente é amarela. As luminárias compõem a cena e o preto delimita o ambiente. Esse acorde cromático propiciou ao cenário requinte e sofisticação. *Sayuri* aparece com figurino cinza e obi colorido com vermelho, rosa, amarelo, preto etc. O quimono de *Mameha* é marrom, numa tonalidade próxima ao dourado escuro.



IMAGEM 69 - 1:25:06

O verde da natureza acalma os ânimos. O figurino de *Sayuri* é cinza claro e o *obi* vermelho. Preso em seu cabelo, um adorno que faz jus ao seu nome. O amarelo aparece suavemente em figurinos de figurantes e em pontos específicos do cenário. É primavera! O jardim está florido e a protagonista parece fazer parte dele.



IMAGEM 70 - 1:25:15



IMAGEM 71 - 1:26:36



IMAGEM 72 - 1:27:16

O cor de rosa das flores de cerejeira preenchem o cenário, trazem alegria e a sensação de romance, característico do momento. Mas logo essa alegria acaba e a protagonista é levada à uma arquitetura fúnebre, nesse mesmo local. O ambiente externo é suntuoso, mas pesado. O marrom é muito escuro. As cores do quimono de *Sayuri* se misturam ao ambiente. A porta transparente com vigas de madeira, dá sensação de prisão



IMAGEM 73 - 1:30:58

Na última cena desta sequência, o vermelho do figurino da protagonista remete à ferida (da dignidade) e emoção (com conotação negativa).

SEQUÊNCIA 14

Sayuri pode perder sua chance de se tornar uma gueixa importante. Ela teve sua reputação ameaçada.

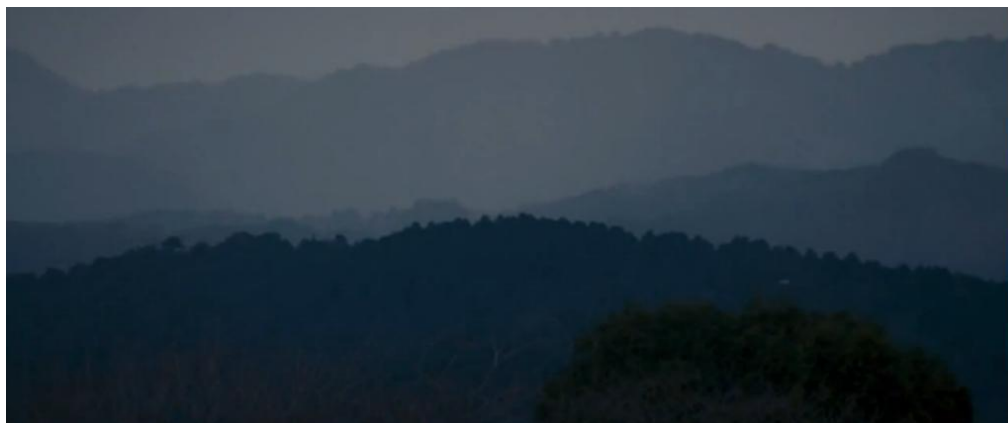


IMAGEM 74 - 1:31:04

O azul acalma e tranquiliza, mas diferentemente do verde, ele não tonifica, uma vez que apenas fornece uma evasão sem vínculo com o real, uma fuga que se torna deprimente ao fim de algum tempo. (PEDROSA, 2010, p.126) Além da sensação visual, o azul, como cor referente aos mistérios da alma, aparece sozinho em duas cenas, faz lembrar o juramento de amor da protagonista e ao mesmo tempo da distância e dificuldade em conseguir o que ela quer.

Ainda em lembrança ao final da sequência passada, a porta transparente com vigas de madeira, iluminadas pela claridade diurna, também faz lembrar prisão. A dignidade da protagonista foi posta à mesa.

O *misuage*²¹ de uma *maiko* é leiloado. Vence a maior oferta. Na sala da *okyia*, todos esperam o resultado do leilão de *Sayuri*. O ambiente é escuro, com predominância do marrom e do preto. No marrom todas as cores luminosas desaparecem, desaparece toda paixão. (HELLER, 2012, p.256)

A protagonista traça um quimono cinza com colarinho vermelho e dourado. O cinza é uma cor que representa o vazio. É a cor de todas as adversidades que destroem a alegria de viver. (HELLER, 2012, 270) Bem característico do momento

²¹ Virgindade da *maiko* (aprendiz de gueixa).

enfrentado pela protagonista. A cor do figurino de *Mameha* só aparece quando ela entrega o valor do leilão de *Sayuri* à “Mamãe”. É verde, como no dia em que a personagem fez à proposta para transformar *Chiyo* em gueixa. E o de “Mamãe” é marrom com respingos brancos, também semelhantes ao dia da proposta. *Pumpkin*, com cabelo solto e figurino vermelho, destoante dos demais (sóbrios), torna possível prever seu futuro. O quimono de *Hatsumomo* é preto no escuro. Na luz, ele clareia para verde, pouco saturado. Seu *obi* é amarelo e dourado.

“O verde é a cor que mais variações tem. Ele se modifica mais que as outras cores com a luz, dependendo de ela ser natural ou artificial. Por isso, o verde também simboliza uma cor muito mutável. Caso se combine com preto ou violeta, seu efeito se torna negativo”. (HELLER, 2012, p.105).

Quando a vilã se retira, a cena clareia um pouco. A iluminação amarela é evidenciada.



IMAGEM 75 - 1:32:30



IMAGEM 76 - 1:36:54

Em cenas externas, as ruas são escuras, iluminadas apenas pelas luminárias vermelhas. O marrom continua a tirar as luminosidades das cores dos figurinos. O que fica evidente é a irradiação de luz do vermelho e do azul. Ao misturar os dois, o roxo surge com significado de mistério e delicadeza. *Mameha* e *Sayuri* conversam sobre o valor conquistado do *misuage*. O vermelho traz para a cena conotação sexual, e o azul, a frieza do momento e a lembrança do amor profundo.

Em um quarto de repouso, o preto aparece em destaque em um incensário e logo a fumaça branca faz-se notar. O tatame de dormir é cuidadosamente coberto com lençol branco. O cenário mais parece um velório que um quarto de repouso. O vermelho do figurino de *Sayuri* tem representação sexual. Mas a tristeza do momento do personagem remete à última cena da sequência anterior, na qual a ferida (da dignidade) foi exposta. Nem sempre o sangue precisa estar exposto para perbermos um machucado.



IMAGEM 77 - 1:37:21

Novamente aparece cena externa com características semelhantes às delineadas anteriormente, entretanto, sem azul e com iluminação amarela mais contrastante. Dentro do *okyia*, o cenário é escuro e sombrio. A iluminação azul ressalta a sensação de frio. O quimono de “Mamãe” é azul com colarinho preto. Após a venda do *misuage*, *Sayuri* é oficialmente considerada uma gueixa.

Ao chegar em seu quarto, a protagonista percebe *Hatsumomo* mexendo em suas coisas. A iluminação do ambiente é amarelo e enaltece o quimono de *Sayuri*, rosa com *obi* vermelho e dourado. Sem demora, as duas brigam e o marrom novamente tira a luminosidade das cores. Dessa vez, esse efeito traz conotação

peculiar. As duas se igualam pela primeira vez. *Sayuri* não foi honesta com *Pumpkin*. Agiu como vilã.



IMAGEM 78 - 1:41:20

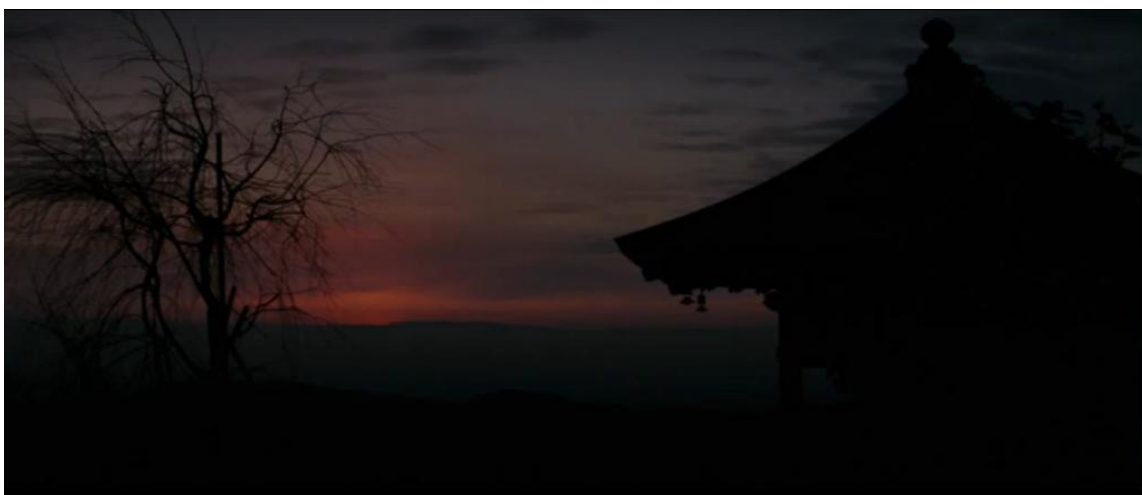


IMAGEM 79 - 1:41:49



IMAGEM 80 - 1:42:11



IMAGEM 81 - 1:42:29

Hatsumomo coloca fogo no *okyia*. As cenas são quentes, como é de se esperar de um ambiente em chamas (flamas). O amarelo é uma cor que irradia em várias direções. Contrastando com o marrom e posteriormente com o preto, é enaltecido de forma negativa. Traz significado de ódio, orgulho e covardia.

Antes do amanhecer, o roxo pode ser associado com mistério e o rosa mesclado com amarelo, alaranjado, sugere que o fogo acabou. É uma fotografia para descansar a vista e premeditar algo. Em seguida, uma parte do *hanamachi* é mostrado, em cores escuras. O texto da protagonista reflete nas cores utilizadas na vilã, para simbolizar decadência e tristeza. A cena é fria, como o azul representado. A fumaça branca remete à mesma ideia de quando Tanaka San vendeu as meninas. O branco é a cor do vazio interior e da solidão. Essa característica da cor simboliza bem a vida de *Hatsumomo* e de *Sayuri*. Fica ainda mais evidente na fala da protagonista, principalmente como marco para o término da sequência:

“Eu poderia ter sido ela. Agora, sou a gueixa desta casa. Eu poderia ter sido ela. O que tínhamos de tão diferente? Ela já tinha amado. Já tinha tido esperanças. Eu poderia estar presenciando o meu futuro. Até que o futuro real caiu do céu.” (MEMÓRIAS, 2005)²²

5.3.3 Parte 3 – Provas

Os caminhos de solução, a confirmação do que se diz.

SEQUÊNCIA 15

²² (1:42:05) “I could be her. Now I am geisha to this house. I could be her. Were we so different? She loved once. She hoped once. I might be looking into my own future. Until the real future came falling from the air.”

A *okiya* foi destruída. *Hatsumomo* foi embora. E o destino de todos é incerto. 1944, meados do final da Segunda Guerra Mundial.

“Logo no início de março de 1944, os B-29 lançaram bombas sobre a capital japonesa, deixando 120 mil mortos e feridos. As cidades de Yokohama, Nagoya, Osaka e Kobe também foram vítimas de sucessivos bombardeios. Em junho de 1944, os norte americanos finalmente invadiram a ilha de Okinawa”. (SAKURAI, 2007, p.192).

Com o mesmo céu azul cinzento, aviões da tropa americana aparecem. Na terra, a cena é coberta pelo marrom. A bandeira do Japão contrasta com tamanha derrota. No figurino de Sayuri, pelo efeito da iluminação, o azul aparece e remete à sombra e frio. Mais à frente percebe-se que o quimono da protagonista é cinza, mas não altera a sensação de tristeza. O cinza remete à privação.



IMAGEM 82 - 1:43:03



IMAGEM 83 - 1:43:03

A fumaça gera um esfumado branco e contrasta com o verde do uniforme dos soldados. Remete-se à esse verde, o mesmo significado da cor do figurino de

Hatsumomo na sequência passada. O preto aparece nos figurinos de quase todos os civis. O preto é a cor que pertence ao início e ao fim do mundo. (HELLER, 2012, p.132) A sensação para os japoneses devia ser de fim do mundo. O vermelho começa a aparecer sutilmente em um ou outro detalhe, como prendedor de cabelo das *maikos*. O figurino de *Mameha* é marrom e tem conotação de coisa antiga, “surrada”. Os rostos brancos já não remetem à arte de ser gueixa, mas a algo assustador.



IMAGEM 84 - 1:46:36



IMAGEM 85 - 1:47:45

A protagonista narra as notícias de tragédia que recebeu no último ano. Enquanto isso, pelas águas do rio, pigmentos vermelhos aparecem e remetem a sangue e violência. A cena segue e o espectador percebe que é somente a tinta de um pano vermelho. O vermelho é o único que irradia sua força cromática num cenário frio e triste. Preto, marrom e cinza formam um acorde cromático conservador. Em seguida, mesmo com a diversidade de cores dos quimonos

pendurados, o ambiente é pálido, como se nada tivesse graça, nem tom. O verde da natureza é apagado, mas de qualquer maneira ele transmite esperança.

Conforme o diálogo de Sayuri e Nobu se desenrola, as cores dos elementos do cenário mudam. Quando Nobu afirma que o Barão se suicidou, a grama ao fundo está morta. Ao falar de “Titia” e “Mamãe”, panos da cor marrom aparecem. O marrom remete ao vigor, à força. Ao perguntar do “Presidente”, as cores dos panos ao fundo de *Sayuri* clareiam. Novamente o marrom aparece quando Nobu diz que vão reconstruir tudo. Quando ele sugere a ela que volte a ser gueixa, primeiramente os panos vermelhos aparecem com quantidade considerável, depois os claros se mostram e representam o despertar e o bom. Afinal de contas a vida da protagonista como gueixa foi a melhor experiência que a menina teve. Ao falar de seu coração resistente à protagonista, Nobu tem ao fundo panos marrons.

SEQUÊNCIA 16

Sayuri ganha uma nova oportunidade de alcançar seu objetivo.

O branco das máscaras de gueixas recheia o *stand* de uma vendinha. O amarelo aparece na iluminação com o nome da banca. O cenário é coberto de cores opacas. Nem mesmo o vermelho, que aparece em baixa saturação nos figurantes, consegue alegrar o ambiente. O figurino da protagonista é preto e oferece um aspecto fúnebre.

As luminárias vermelhas, aos poucos aparecem, e voltam a alegrar a cidade. Quando a personagem narra a respeito do presidente, uma figurante vestida de azul sobressai no meio de tantas cores pálidas. Simboliza a lembrança do amor profundo e a fidelidade que ela jurou. Ao adentrar um ambiente à procura de algo, o marrom do *okyia* volta à memória, bem como o intuito de se revelar cores claras, num espaço onde reside *Mameha*.

A personagem, nitidamente abatida pela guerra, mantém a mesma postura de quando era gueixa. O diretor de arte teve bastante cuidado com a paleta e com a tonalidade das cores. Antigamente, ao adentrar sua casa, a iluminação clara e paredes e portas em tons claros era notada. As coisas mudaram. A guerra chegou ao fim e deixou marcas profundas. A iluminação natural ajuda a designar o

ambiente, entretanto, o máximo que clareia é em direção da janela, principalmente quando Mameha pega o quimono. Pode-se sugerir como interpretação que voltar a ser gueixa é uma forma de enxergar uma saída. No popular, uma luz no fim do túnel. As sombras nos personagens se fazem presentes.



IMAGEM 86 - 1:53:00



IMAGEM 87 - 1:51:32



IMAGEM 88 - 1:53:56

Em outro ambiente interno, o vermelho contrasta com o marrom, nas paredes. Mas a tonalidade de vermelho que sobressai é a do quimono de *Pumpkin*. O marrom prevalece nos móveis e objetos. Tons pasteis aparecem na cena em que a protagonista encontra sua irmã, agora na condição de prostituta.

Posteriormente, o vermelho contrasta com o preto e marrom. A protagonista é iluminada com amarelo, enquanto *Pumpkin* é iluminada com um pouco de vermelho. Ao aparecer “Mamãe”, o preto cobre praticamente toda a tela. O cenário é escuro e contrasta apenas com iluminação amarela.

A protagonista narra seu retorno à vida de gueixa. As paredes do cômodo em que *Sayuri* se encontra são vermelhas. A iluminação amarela transforma seu quimono na mesma cor. “Titia” aparece com figurino marrom escuro. A narradora-personagem diz: “Será que o mundo havia mudado completamente”? (MEMÓRIAS, 2005)²³. Bem, o mundo pode até ter mudado, mas diante de tantas similaridades cromáticas com as sequências passadas, nada parece ter mudado para os personagens. Ela foi a maior gueixa de Miyako e agora, mesmo com poucos recursos, ela prova que ainda o é.

Pelo reflexo do espelho, *Sayuri* sai com um quimono amarelo. O amarelo é a cor da maturidade, idade idealizada como dourada. (HELLER, 2012, p.88) No entanto, ao trocar a iluminação, verificamos que seu traje é cinza, como o cenário do aeroporto em que agora ela se encontra.

²³ (1:56:03) “The world had changed completely. Had he?”



IMAGEM 89 - 1:56:43



IMAGEM 90 - 1:57:46

O “Presidente” traça um terno branco, ao lado de um símbolo circular azul com uma estrela branca dentro. Novamente a iluminação muda. *Mameha*, *Nobu* e dois coronéis americanos chegam. O figurino da *geiko*²⁴ é lilás com rosa e seu obi é marrom. Remete à feminilidade. Um dos coronéis veste jaqueta preta. Mais à frente veremos que ele participa de um momento importante da vida de Sayuri, com conotação de morte, fim. *Pumpkin* aparece com um figurino colorido, irreverente e de mau gosto. Veremos posteriormente que a menina ainda guarda algumas lembranças de quando era *maiko*.

Eles viajam e novamente a paisagem simboliza que algo importante acontecerá em breve. O rosa aparece timidamente no céu, mas alegra a paisagem. Sem demora, todos estão em uma piscina térmica, nus, iluminados por lâmpadas elétricas. O cenário é escuro e a iluminação amarela na pele molhada acentua a

²⁴ Gueixa mais velha

sensualidade. O verde aparece timidamente na vegetação próxima. Ao falarem de negócios, todos se encontram em mesma posição, percebidos com a mesma cor. *Sayuri* quer agradar o “Presidente”, que em parceria com Nobu, quer o dinheiro dos americanos. *Mameha* e *Pumpkin* também querem benefícios.



IMAGEM 91 - 1:59:18

Em um diálogo de *Sayuri* com *Nobu*, o marrom cobre todo o cenário, deixando a iluminação, novamente para as lâmpadas elétricas, amarela. O verde novamente aparece tímido e distante. Em um primeiro momento, os dois personagens são consumidos pela quantidade de marrom no ambiente. Logo depois, é possível perceber o figurino do personagem, branco com detalhes preto. A estampa do traje de *Sayuri* é similar à de *Nobu*. Posteriormente, a protagonista conversa com *Mameha*.

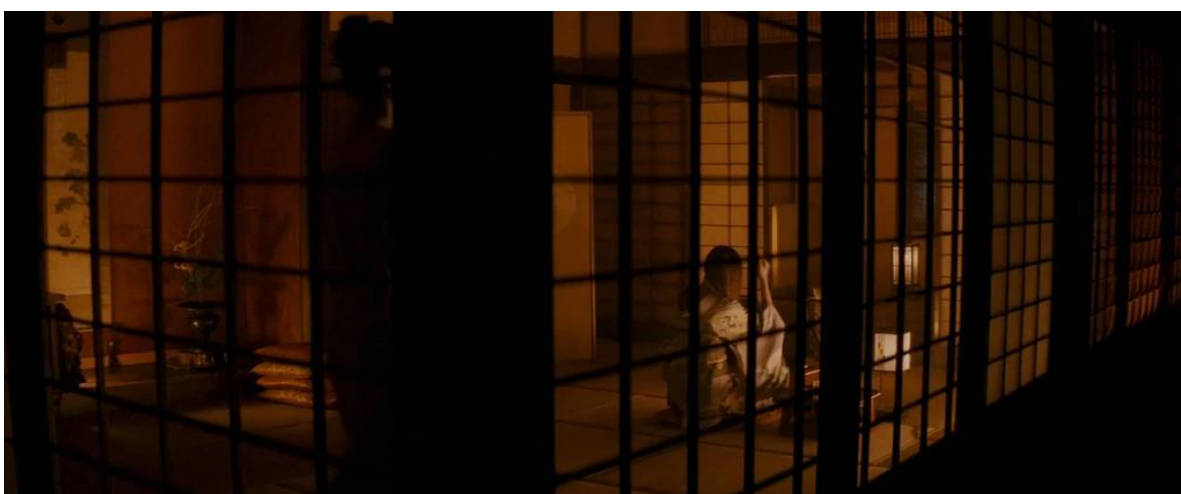


IMAGEM 92 - 2:03:27

O cenário é coberto por marrom e preto com iluminação amarela. As personagens se difundem na luz e ficam de uma só cor. É como se iguallassem. E

isso fica claro em um diálogo em que a protagonista “coloca *Mameha* na parede” perguntando se ela não era apaixonada pelo Barão. Ao final da cena, imagem peculiar se repete. Uma porta amarela e a outra vermelha, em tons menos saturados que a da sequência 12. Novamente o coração e a razão são postos à prova. Dessa vez, a protagonista não demonstra submissão.

Em cena escura - com pouca iluminação amarela e com apenas um detalhe em vermelho ao fundo - ela trama algo e pede ajuda à *Pumpkin*.



IMAGEM 93 - 2:04:48

A protagonista, impaciente, espera algo em um cômodo com a mesma iluminação anterior. Consequente, o coronel parece ir a algum lugar. O fundo é coberto de verde, que mal aparece, pois a iluminação é demasiada voltada ao caminho no qual ele se encontra.



IMAGEM 94 - 2:07:07

Em resposta ao que Sayuri tramava, novamente o amarelo e o vermelho se encontram. Desta vez razão e emoção não foram bem coordenados. Agiu-se com pouca sabedoria e muita ingenuidade. O coração sentiu o peso, a dor, a morte.

5.3.4 Parte 4 – Peroração

O epílogo, a conclusão, a avaliação final.

SEQUÊNCIA 17

A protagonista viu seu futuro ruir.

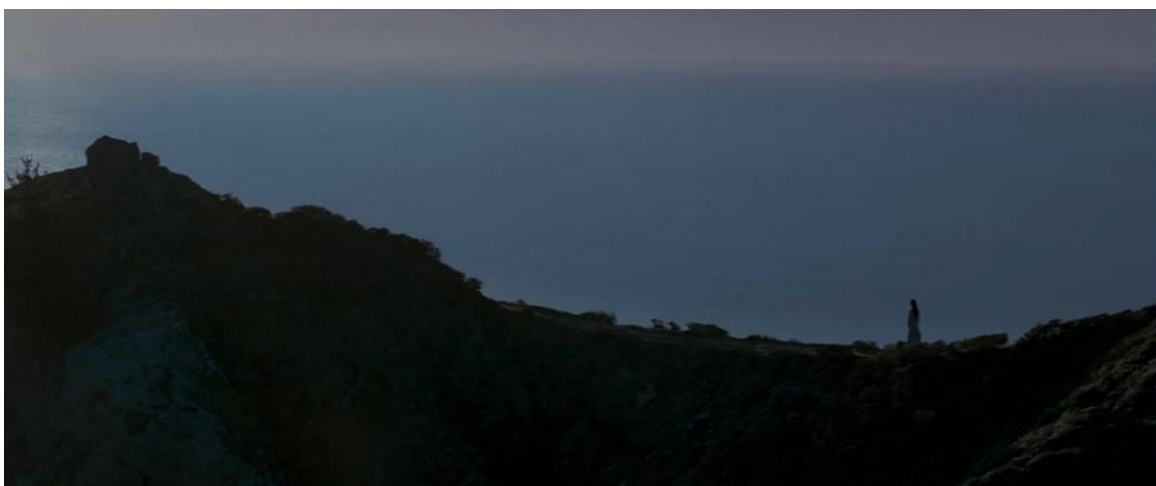


IMAGEM 95 - 2:08:09



IMAGEM 96 - 2:08:43

Novamente o azul aparece para acalmar, mas não tonifica. Ele é frio, distante e sombrio. O rosa aparece suavemente no céu e na cor do esmalte da protagonista. Remete ao feminino, no entanto é como se alegria dela tivesse sido roubada. Seu

figurino se difunde no cenário grandioso. O verde aparece na vegetação. A cena significa o céu e terra ligados em um só momento. *Sayuri* parece sentir o que *Hatsumomo* viveu quando foi proibida de ver *Koichi*.

A narradora-personagem divaga em belas palavras.

O coração morre lentamente... perdendo as esperanças, como folhas. Até que, um dia, nada resta. Nenhuma esperança. Não resta nada. Ela se pinta para esconder o rosto. Seus olhos são águas profundas. Gueixas não têm desejos. Gueixas não têm sentimentos. A gueixa é uma artista de um mundo flutuante. Ela dança. Ela canta. Ela o entretém. Como você quiser. O resto é escuridão. O resto é segredo. (MEMÓRIAS, 2005)²⁵

Enquanto isso, imagens são mostradas e suas simbologias remetem à cor e significado das coisas. Quando ela diz que o coração morre lentamente, aparecem pedras, como se o coração endurecesse. No reflexo da água, galhos secos, sem folhas. Ao citar a pintura como forma de esconder o rosto, o preto predomina e traz significado de mistério.



IMAGEM 97 - 2:09:21

O figurino da protagonista é amarelo. O cenário é colorido. O verde estonteante remete à calma e ao frescor do lugar. Belas imagens são passadas, mostrando toda uma trajetória vivida. Ao narrar sobre a vida particular das gueixas, o cenário muda, o preto predomina e depois só o amarelo da iluminação da janela se destaca, diante da sombra do perfil de *Sayuri*.

²⁵ (2:09:22) "The heart dies a slow death. Shedding each hope like leaves. Until one day there are none. No hopes. Nothing remains. She paints her face to hide her face. Her eyes are deep water. It is not for geisha to want. It is not for geisha to feel. Geisha is an artist of the floating world. She dances. She sings. She entertains you. Whatever you want. The rest is shadows. The rest is secret."



IMAGEM 97 - 2:10:28

Quando “Mamãe” aparece, indestrutível, o cenário clareia, fica marrom (em várias nuances). O texto da protagonista, agora, assemelha-se ao de *Mameha*. Bem como sua postura e maturidade.

De volta ao cenário colorido, florido, *Sayuri* caminha até a varanda do jardim para esperar alguém. O rosa e o amarelo contrastam nas flores, junto do verde que oferece um ambiente sereno e muito alegre.



IMAGEM 98 - 2:11:44



IMAGEM 99 - 2:12:06



IMAGEM 100 - 2:12:10



IMAGEM 101 - 2:14:10



IMAGEM 102 - 2:15:42

As folhas caem. A primavera está prestes a terminar. Depois de tanta miséria, angústia e solidão, as cores levam o acalanto de seus acordes à protagonista. Um novo mundo lhe sorri. O tempo transformou as cores, como foi visto até aqui. O presidente voltou e o amor tudo suportou, inclusive o tempo.

Não podemos pedir ao sol, "Mais sol". Ou à chuva, "menos chuva". Para os homens, as gueixas são apenas meias-esposas. Somos as esposas da noite. Mesmo assim, conhecer a bondade depois de tanta maldade. Ver que uma menina mais corajosa do que ela imaginava teria suas preces atendidas, isso não é o que chamamos de felicidade? Afinal... estas não são as memórias de uma imperatriz nem de uma rainha. Estão são memórias de um outro tipo. (MEMÓRIAS, 2005)²⁶

Como unidades narrativas, as cores foram delineadas conforme seus acordes cromáticos, ao desenrolar das sequências. Como exemplo, no exórdio, fica evidente o acorde cromático do marrom e preto com a iluminação amarela. Em muitos momentos essa combinação gera sensação de claustrofobia e angústia. Em contrapartida, esse mesmo acorde, nas provas, oferece um ambiente sensual. Essa diferença se dá, pelo contexto, pela ocasião. Em ambas as partes existe a sensação de impureza, mistério e instabilidade. "O amarelo puro quando combinado com o preto, torna-se a cor simbólica do impuro." (HELLER, 2012, p.89).

Em cada momento da narrativa as cores e as falas foram cuidadosamente inseridas, ocasionando em vários momentos ápices de sincronia que leva o analista

²⁶ (2:16:15): "You cannot say to sun, "More sun". Or to the rain, "Less rain". To a man, geisha can only be half a wife. We are the wives of nightfall. And yet, to learn of kindness after so much unkindness, to understand that a little girl with more courage than she knew...would find her prayers were answered can that not be called happiness? After all these are not the memoirs of an empress, nor of a queen. These are memoirs of another kind."

à um verdadeiro oásis e o faz ter, ainda mais, gratidão pelo estudo. Mesmo inconscientemente os espectadores conseguem perceber essa simbiose, pois a narrativa é intensa e as cores, com suas simbologias e acordes cromáticos, soam como um malhete.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Conhecemos muito mais sentimentos do que cores. Dessa forma, cada cor pode produzir muitos efeitos, frequentemente contraditórios”. (HELLER, 2012, p.17) A autora diz que “a cor está sempre cercada de outras cores” e que “a cada efeito intervêm várias cores: os acordes cromáticos”. A mesma cor pode significar algo positivo ou negativo. Elas são sempre associadas “a sentimentos e efeitos similares”. “As mesmas cores que se associam à atividade e à energia estão ligadas também ao barulhento e ao animado”. (HELLER, 2012, p.18). Para a autora, “o acorde cromático determina o efeito da cor principal”.

“A cor é um meio atrativo que atua sobre o subconsciente” do espectador. (FARINA, 2011, p.2) A noção simbólica das cores não é algo rotineiro. Nosso subconsciente responde às sensações cromáticas diante de algo bom ou ruim. Essas sensações variam bastante de acordo com a cultura de cada um, entretanto, o efeito das cores, como sugere Heller (2012, p.17) devem ser universais. Além disso, todas as cores têm um significado. E isso varia de acordo com seu contexto (cenário, alimentos, figurinos etc). Um alimento azul não aparenta ser saudável, diferentemente do verde, por exemplo.

As impressões psicológicas causadas pelas cores são muito importantes, pois delimitam o sentido de cada cor. “O laranja tem parentesco com o marrom, mas seus efeitos são, no entanto, opostos”. (HELLER, 2012, p.18). Desta forma, compreende-se que a iluminação influencia na percepção de uma determinada cor. Dependendo da intensidade, ela altera seu simbolismo.

O objetivo deste estudo foi analisar e compreender a cor como elemento narrativo do filme *Memórias de uma Gueixa*, estruturado em quatro partes (de acordo com o modelo aristotélico) e subdividido em sequências (de acordo com as unidades narrativas conduzidas pela cor). Por se tratar de um texto fílmico, percebeu-se a necessidade de unir a imagem e o som. Desta forma, a análise pôde ser melhor (mais bem???) compreendida (para o leitor) e executada (para o analista).

O principal questionamento deste estudo foi: “De que forma a cor influencia na composição narrativa do filme *Memórias de uma Gueixa*?” Não foi difícil perceber

que as cores, ao exercerem funções, desenvolvem ações de acordo com sua simbologia. Ou seja, a cor atua como fio condutor da narrativa a partir de sua carga cromática em determinado personagem, cenário, figurino etc. A cor produz muitos efeitos, gera emoção, calor, acalma. É um elemento significativo. Tão importante como todos os outros recursos cinematográficos.

Foi muito gratificante ter a oportunidade de enveredar por este estudo e, mais ainda, ao perceber que as pesquisas geraram resposta positiva ao questionamento. Este estudo pode ser ampliado para outras áreas além do cinema, como, por exemplo, na propaganda; para melhor abordagem da cor como fio condutor em uma narrativa ou simplesmente em uma imagem. Sugere-se também fazer pesquisa de campo para compreender melhor, psicologicamente, como o espectador lida com algumas cenas do filme ou ele todo.

O estudo teve obstáculos como o tempo de realização, material de áudio visual, bem como a complexidade para assimilar o conteúdo da área de linguística, importante para o desenvolvimento do referencial teórico da narrativa. Torna-se então imprescindível um melhor aprofundamento intelectual a respeito do conteúdo para o projeto de mestrado.

REFERÊNCIAS

ADORO CINEMA. **Memórias de uma Gueixa**. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-28572>> Acesso em: 18 out. 2013

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 2001.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão**. São Paulo: Ática, 2006.

DÁVILA, Sérgio. **“Memórias de uma Gueixa” cria polêmica**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u56319.shtml>> Acesso em: 18 out. 2013

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELENA, Akira. **Memoirs of a Geisha 720p. Blu-ray full movie**. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VLVExmyBv4I>> Acesso em: out. 2013

FARINA, M. et al. **Psicodinâmica das cores**. São Paulo: Edgard Blücher, 2011.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang Von, **Doutrina das Cores**. São Paulo. Nova Alexandria, 2011.

GOLDEN, Arthur. **Memórias de uma Gueixa**. Rio de Janeiro. Imago, 1997.

HELLER, Eva. **A Psicologia das cores**. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

JAPÃO. Embaixada (Brasil). **Sumô: Uma Tradição Cerimonial de Beleza e Força**, 2012. Disponível em: <<http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/sumo.html>> Acesso em: 21 out. 2013.

JOLY, Martine. **Introdução a análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 1996.

MEMÓRIAS de uma gueixa (Memoirs of a geisha). **Rob Marshall**. EUA, 2005, Columbia Pictures Industries, Inc. e Dreamworks L.L.C e Spyglass Entertainment Group L.L.C..Disponível em DVD e BluRay. Acesso em: out. 2013

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: SENAC, 2010.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. CopyMarket.com, 2001. Disponível em: <<http://www.historias.interativas.nom.br/lilith/aula/leitura/vladimirpropp.pdf>> Acesso em: 19 out. 2013.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2001

THE ACADEMY OF MOTION PICTURES ARTS AND SCIENCES. **Meet the Academy**. New York, 2013. Disponível em: <<http://www.oscars.org/academy/history-organization/history.html>>. Acesso em: 17 out. 2013.

TOTA, Antônio Pedro. **Os americanos**. São Paulo: Contexto, 2009.

VANOYE, Francise; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 1994.

APÊNDICE A

Exórdio



Narração







Provas





Peroração



APÊNDICE B

PARTE 1 – EXÓRDIO (00: 00: 00 até 00:04:07) Duração: 4 minutos e 7 segundos												
	Marrom	Amarelo	Vermelho	Preto	Cinza	Laranja	Verde	Azul	Rosa	Dourado	Branco	Roxo
SEQ1	X	X		X	X			X			X	
PARTE 2 – NARRAÇÃO (00: 04: 08 até 01: 42: 31) Duração: 1 hora, 38 minutos e 23 segundos												
SEQ2	X	X	X	X								
SEQ3		X	X	X			X				X	
SEQ4	X	X	X	X	X	X	X		X		X	
SEQ5	X	X	X	X			X		X	X	X	X
SEQ6	X		X	X		X	X	X				
SEQ7	X	X	X	X	X							
SEQ8	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X
SEQ9	X	X	X	X	X	X	X			X	X	X
SEQ10	X	X	X	X				X	X	X	X	X
SEQ11	X	X	X	X	X		X	X		X		X
SEQ12	X	X	X	X		X	X	X	X			X
SEQ13	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
SEQ14	X	X	X	X	X		X	X	X			
PARTE 3 - PROVAS (01: 42: 32 até 02: 08: 05) Duração: 1 hora e 5 minutos?												
SEQ15	X		X	X	X		X				X	X
SEQ16	X	X	X	X			X	X	X		X	X
PARTE 4 - PERORAÇÃO (02: 08: 05 até 02: 16: 37) Duração: 8 minutos e 32 minutos												
SEQ17	X	X	X	X			X	X	X	X	X	

APÊNDICE C

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1 - 0:00:35.....	29
IMAGEM 2 - 0:01:09.....	30
IMAGEM 3 - 0:03:19.....	30
IMAGEM 4 - 0:03:35.....	31
IMAGEM 5 - 0:04:11.....	32
IMAGEM 6 - 0:05:15.....	32
IMAGEM 7 - 0:05:40.....	33
IMAGEM 8 - 0:07:13.....	34
IMAGEM 9 - 0:07:49.....	34
IMAGEM 10 - 0:09:53.....	35
IMAGEM 11 - 0:10:47.....	35
IMAGEM 12 - 0:11:13.....	36
IMAGEM 13 - 0:11:31.....	37
IMAGEM 14 - 0:13:00.....	37
IMAGEM 15 - 0:14:32.....	38
IMAGEM 16 - 0:15:12.....	38
IMAGEM 17 - 0:16:44.....	39
IMAGEM 18 - 0:17:03.....	39
IMAGEM 19 - 0:22:30.....	39
IMAGEM 20 - 0:23:05.....	40
IMAGEM 21 - 0:24:07.....	41
IMAGEM 22 - 0:24:47.....	41
IMAGEM 23 - 0:26:07.....	41
IMAGEM 24 - 0:26:37.....	42
IMAGEM 25 - 0:31:04.....	42
IMAGEM 26 - 0:31:13.....	42
IMAGEM 27 - 0:31:19.....	44
IMAGEM 28 - 0:33:03.....	44
IMAGEM 29 - 0:34:12.....	45
IMAGEM 30 - 0:36:30.....	45

IMAGEM 31 - 0:37:17.....	46
IMAGEM 32 - 0:38:25.....	46
IMAGEM 33 - 0:39:09.....	46
IMAGEM 34 - 0:40:03.....	47
IMAGEM 35 - 0:40:53.....	47
IMAGEM 36 - 0:41:16.....	49
IMAGEM 37 - 0:42:09.....	49
IMAGEM 38 - 0:43:29.....	49
IMAGEM 39 - 0:45:59.....	50
IMAGEM 40 - 0:48:22.....	50
IMAGEM 41 - 0:48:43.....	51
IMAGEM 42 - 0:49:01.....	52
IMAGEM 43 - 0:49:52.....	52
IMAGEM 44 - 0:53:24.....	53
IMAGEM 45 - 0:53:45.....	53
IMAGEM 46 - 0:54:07.....	54
IMAGEM 47 - 0:54:34.....	54
IMAGEM 48 - 0:55:50.....	54
IMAGEM 49 - 0:55:44.....	55
IMAGEM 50 - 0:56:28.....	55
IMAGEM 51 - 0:56:53.....	56
IMAGEM 52 - 0:57:27.....	56
IMAGEM 53 - 1:00:47.....	57
IMAGEM 54 - 1:02:52.....	57
IMAGEM 55 - 1:03:11.....	58
IMAGEM 56 - 1:05:04.....	59
IMAGEM 57- 1:09:03.....	60
IMAGEM 58 - 1:10:47.....	61
IMAGEM 59 - 1:11:18.....	61
IMAGEM 60 - 1:14:10.....	62
IMAGEM 61 - 1:15:20.....	62
IMAGEM 62 - 1:17:10.....	63
IMAGEM 63 - 1:17:43.....	63

IMAGEM 64 - 1:18:42.....	64
IMAGEM 65 - 1:19:25.....	64
IMAGEM 66 - 1:20:20.....	65
IMAGEM 67 - 1:21:29.....	65
IMAGEM 68 - 1:22:26.....	65
IMAGEM 69 - 1:25:06.....	66
IMAGEM 70 - 1:25:15.....	66
IMAGEM 71 - 1:26:36.....	67
IMAGEM 72 - 1:27:16.....	67
IMAGEM 73 - 1:30:58.....	67
IMAGEM 74 - 1:31:04.....	68
IMAGEM 75 - 1:32:30.....	69
IMAGEM 76 - 1:36:54.....	69
IMAGEM 77 - 1:37:21.....	70
IMAGEM 78 - 1:41:20.....	71
IMAGEM 79 - 1:41:49.....	71
IMAGEM 80 - 1:42:11.....	71
IMAGEM 81 - 1:42:29.....	72
IMAGEM 82 - 1:43:03.....	73
IMAGEM 83 - 1:43:03.....	73
IMAGEM 84 - 1:46:36.....	74
IMAGEM 85 - 1:47:45.....	74
IMAGEM 86 - 1:53:00.....	76
IMAGEM 87 - 1:51:32.....	76
IMAGEM 88 - 1:53:56.....	77
IMAGEM 89 - 1:56:43.....	78
IMAGEM 90 - 1:57:46.....	78
IMAGEM 91 - 1:59:18.....	79
IMAGEM 92 - 2:03:27.....	79
IMAGEM 93 - 2:04:48.....	80
IMAGEM 94 - 2:07:07.....	80
IMAGEM 95 - 2:08:09.....	81
IMAGEM 96 - 2:08:43.....	81

IMAGE 97 - 2:09:21.....	82
IMAGE 97 - 2:10:28.....	83
IMAGE 98 - 2:11:44.....	83
IMAGE 99 - 2:12:06.....	84
IMAGE 100 - 2:12:10.....	84
IMAGE 101 - 2:14:10.....	84
IMAGE 102 - 2:15:42.....	85